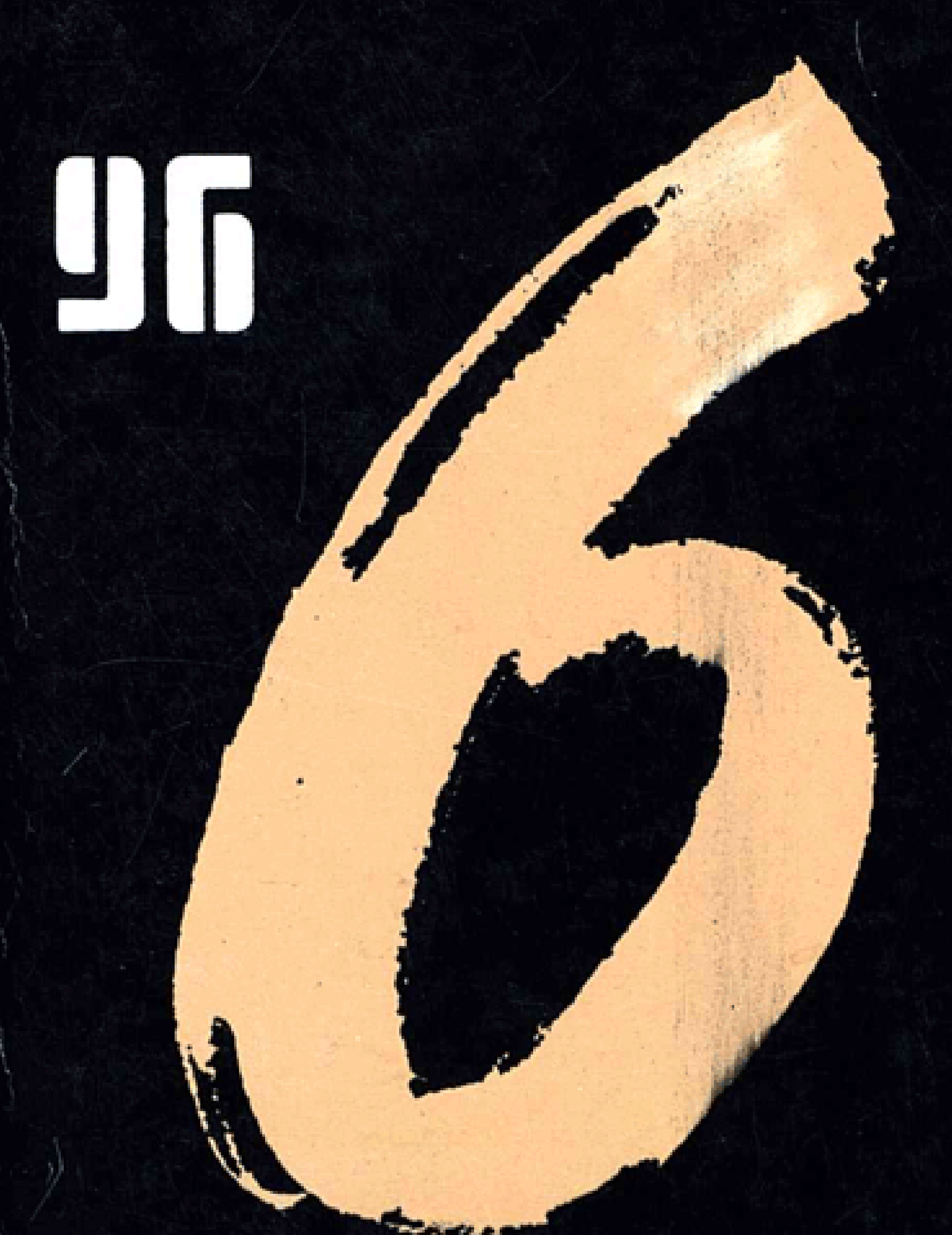
96



ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО


«Кавказский пленник»
О
фильме
Сергея
Бодрова
читайте в рубрике
«ПРЕМЬЕРА «ИК».

«МИК»

ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

«КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК»
Сергея Бодрова

«СЧИТАЛКА ДЛЯ ТРОИХ»
Сергея Олифиренко

«ТЕРЕМОК»
Сергея Косицына

«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК»
Натальи Дабижа

«МЕЩЕРСКИЕ»
Бориса яшина

«ОДИНОКИЙ ИГРОК»
Владимира Басова–младшего

«ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ»
Михаила Пташука

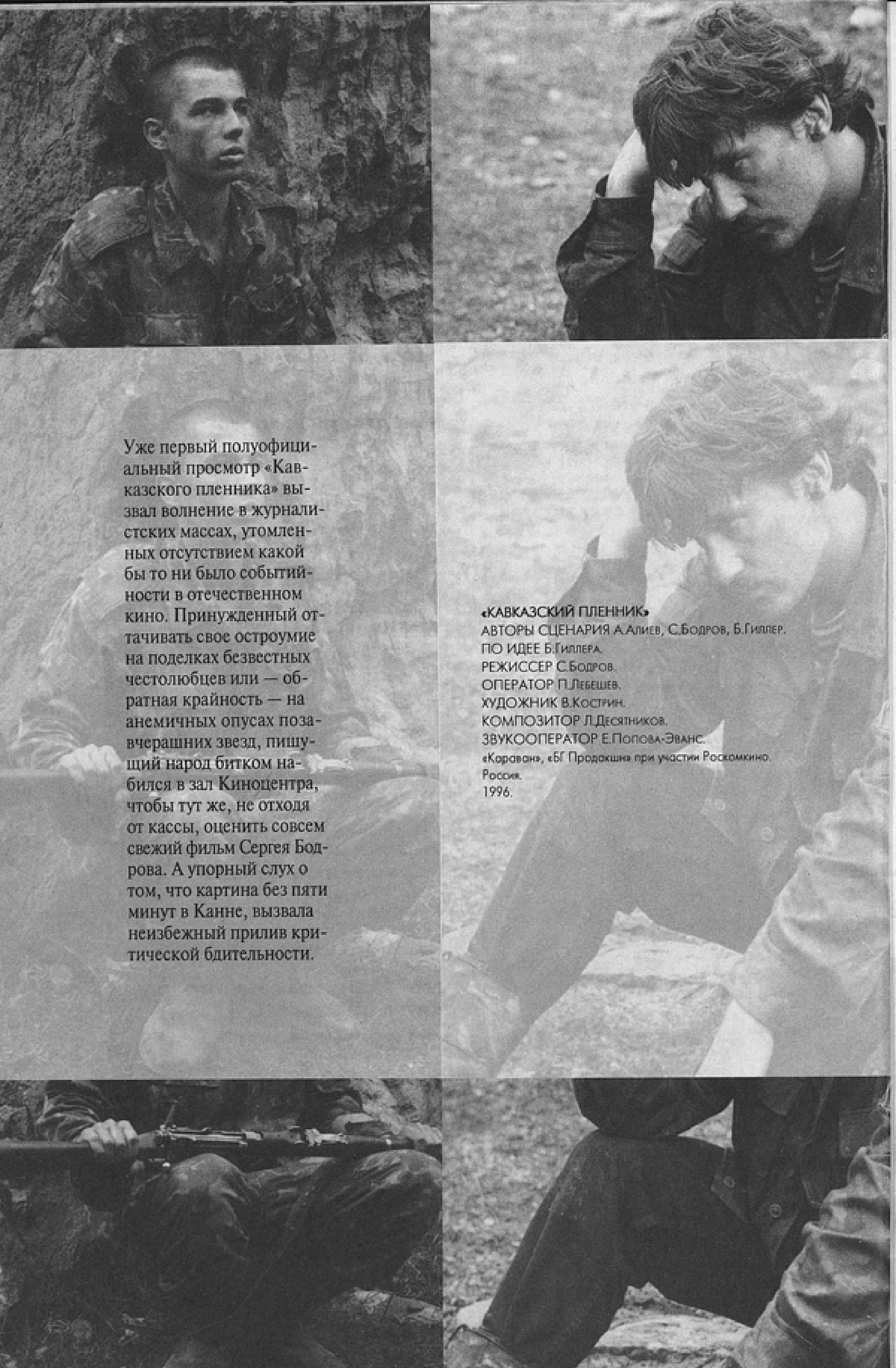
«КАЗИНО» (CASINO)
Мартина Скорсезе

«ДЕТКИ» (KIDS)
Ларри Кларка

«СЕМЬ» (SEVEN)
Дэвида Финчера

«ЗОЛОТОЙ ГЛАЗ» (GOLDENEYE)
Мартина Кэмпбелла

С О Д Е Р Ж А Н И Е



Уже первый полуофициальный просмотр «Кавказского пленника» вызвал волнение в журналистских массах, утомленных отсутствием какой бы то ни было событийности в отечественном кино. Принужденный оттачивать свое остроумие на поделках безвестных честолюбцев или — обратная крайность — на анемичных опусах позавчерашних звезд, пишущий народ битком набился в зал Киноцентра, чтобы тут же, не отходя от кассы, оценить совсем свежий фильм Сергея Бодрова. А упорный слух о том, что картина без пяти минут в Канне, вызвала неизбежный прилив критической бдительности.

«КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК»
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ А.Алиев, С.Бодров, Б.Гиллер.
ПО ИДЕЕ Б.Гиллера.
РЕЖИССЕР С.Бодров.
ОПЕРАТОР П.Лебешев.
ХУДОЖНИК В.Кострин.
КОМПОЗИТОР Л.Десятников.
ЗВУКООПЕРАТОР Е.Попова-Эванс.
«Караван», «БГ Продакшн» при участии Роскомкино.
Россия.
1996.

ПЛЕННИК ГОРЫ И ЗАЛОЖНИК УСПЕХА

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

КРИТИЧЕСКАЯ ЧЕЧНЯ

Две наиболее репрезентативные газеты — «Коммерсантъ-Daily» и «Сегодня» — отписались в один день и, как водится, с прямо противоположных позиций, хотя и закамуфлированных толикой современного цинизма. Одну можно назвать позицией респектабельного здравого смысла, другую — даже не позицией, а порывом романтического волеизъявления унылому здравому смыслу вопреки.

Лариса Юсипова назвала свою рецензию в «Daily» «По мотивам войны, мира и бульварного чтива». Она припомнила Бодрову и его не вполне скромные свидетельства о дружбе с Тарантино, вылившейся в диалоги а ля «Бешеные псы», и вертолеты, летящие в финале на чеченское село прямой цитатой из Копполы. Однако все эти элементы киношной мишуры и конъюнктуры рецензент считает допустимой ценой за то, чтобы спасти сюжет от шлейфа литературности. К тому же Коппола назначен в Канне председателем жюри — тем лучше: авось, продюсерская стратегия сработает и на этом уровне.

Совсем иначе видит войну и мир Варвара Повалихина, поработавшая в свое время в Театре Советской Армии (где — о судьба! — проходили тогда службу такие знаменитости, как Олег Меньшиков и Максим Андреев), а ныне успешно выступающая на страницах «Сегодня». Эта не утратившая девичьей истовости дама в статье, нежно озаглавленной «Чеченская элегия», берет на себя роль медиума Пушкина и Толстого, у которых «по жопе долотом» не говорят, Грачева с Ельциным на чистую воду не выводят и вообще талантом не торгуют. Строже смотрит Повалихина и на проблему цитат: поклонница Сокурова и Мела Гибсона не может простить Бодрову некоторой вольности в обращении кое с кем и кое с чем. Хотя бы даже с названием фильма, под которым ссылка на Толстого без излишних рефлексий выпала.

Варвара Повалихина лишь номинально прописана в «Сегодня». Под разными псевдонимами она выступает во множестве изданий, как правило, пользуясь одним и тем же стрелковым приемом. Цель берется заведомо покрупнее, чтобы видно было издалека. Из пушки по воробьям В.П., не в пример своим коллегам, палить не станет. Ее напрочь не интересуют такие пошлости, как «кинопроцесс», «секреты финансирования» и «уроки профессии». Она заранее готовится к крупной военной операции и, вероятно, бывает столь же удивлена ее результатами, как федеральное командование в Чечне. Били по бандитам — попали в мирное население. Накинувшись на редкий в сезоне *профессионально поставленный* фильм, не заметили дилетантства, царящего крутом, а то и, оригинальности ради, его поощрили.

Фильм «Кавказский пленник» получил Главный приз Открытого Российского кинофестиваля в Сочи. О. Меньшиков и С. Бодров-мл. разделили приз за лучшую мужскую роль.

Дальнейшие мои рассуждения будут носить сугубо гипотетический характер. Его усиливает все более интригующая неизвестность: пишу вечером перед пресс-конференцией, где наконец объявят Каннскую программу. Гадать, попадет в нее или нет «Кавказский пленник» (английское название, как и у толстовского рассказа, Prisoner of the Mountain, что в обратном переводе дает «Пленника горы»), — дело бесперспективное, ибо окончательное решение складывается из околичностей и нюансов культурной геополитики. Но не надо быть пророком, чтобы предсказать реакцию отечественной прессы при каждом из трех возможных вариантов развития событий.

Вариант первый. Картина мимо Канна, что говорится, пролетает. Это сразу успокаивает нервы наблюдателей и склоняет их к благородной снисходительности. Фильм вновь возвращается в российский контекст и занимает подобающее в нем место — до тех пор, пока на выскочит в Венецию или на какой-нибудь другой фестиваль, что уже будет воспринято как должная награда за долготерпение.

Вариант второй. Фильм попадает в одну из Каннских программ и проходит в ней тихо, почти незамеченным на фоне Бертолуччи, Олтменов и прочих фон Триеров. Не думаю, что кто-то будет особенно злорадствовать по этому поводу, и не исключена даже небольшая подтасовка фактов, в результате которой у человека, не побывавшего в Канне, но проглядывающего репортажи, может сложиться впечатление о скромном успехе отечественного кино, которое все же было достойно представлено... И так далее.

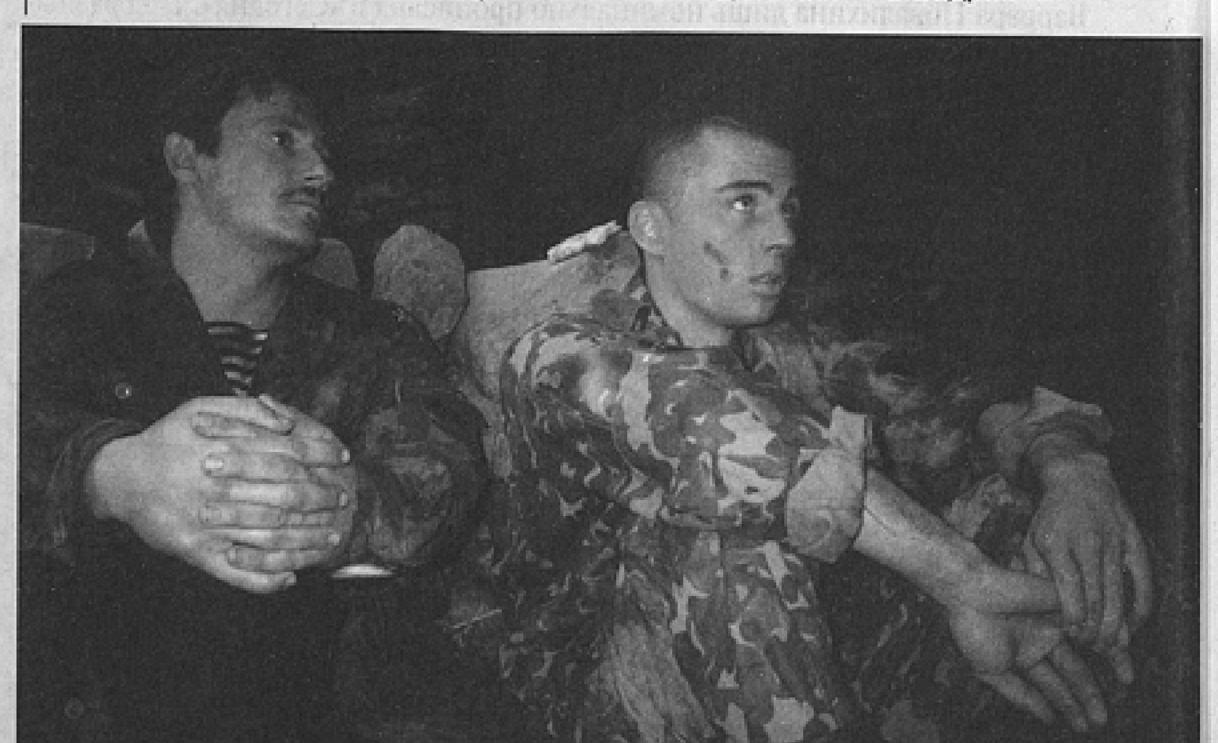
Наконец, вариант третий, самый рискованный. Фильм действительно производит фурор или даже получает престижный приз. Тут уж можно ждать целой обоймы ажитированных публикаций — от профессиональных панегириков до новых, как всегда, оригинальных суждений Варвары Повалихиной, которой, ясное дело, сам Канн не указ. Спустя некоторое время кто-нибудь напечатает статью под примерным заголовком «Суд над победителем», где поставит на место зарвавшуюся прессу, а Бодрова объявит национальным достоянием, с которым и обращаться следует соответственно.

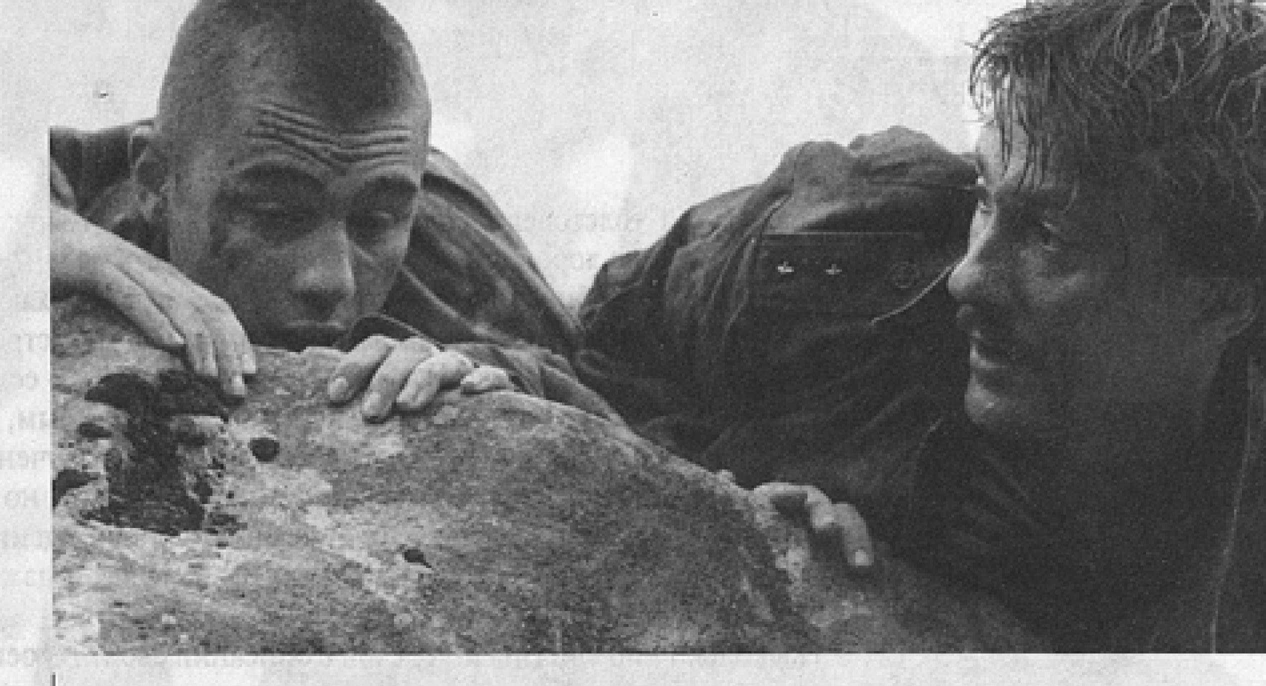
Но полно. Оставим на время тему «художника и среды» и обратимся непосредственно к фильму, еще не испорченному двусмысленной каннской славой.

НОВЫЕ НЕРУССКИЕ. ДУРНОЙ ВОЗДУХ

Пока шли разборки между старыми и новыми русскими, как-то позабылось, что есть у нас еще и нерусские. Не в смысле евреи или обязательно лица кав-

«Кавказский пленник». Александр — О.Меньшиков, Жилин — С.Бодров-мл.





«Кавказский пленник». Жилин — С.Бодров-мл., Александр — О.Меньшиков

казской национальности, а как некий лишенный четких этнических признаков класс, выведенный в результате исчезновения СССР. Этот класс шагает по Москве, но там его не всегда идентифицируешь: внешность обманчива, а паспорт может быть и поддельным. Совсем другое дело, когда едешь на БТРе по живописной кавказской дороге, где при случайной встрече вступает в действие фронтовая интуиция, она же — инстинкт выживания. Если бы прапорщик Александр (дальний прототип — Костылин) с рядовым Жилиным на секунду раньше заподозрили в подводе, окруженной группкой мирных селян, замаскированный отряд боевиков, фильма не было бы. «Эй, нерусские, стоять!» — крикнул прапорщик, но было поздно. И стали Жилин с условным Костылиным кавказскими пленниками.

Мифология Кавказа в русской культуре, романтически воспетая Пушкиным и Лермонтовым, а еще на памяти живущих поколений не менее романтичным Окуджавой, нынче воспринимается как гомеровская древность. Мы имеем к ней такое же отношение, как современные греки к античным[1]. Еще вовсе вроде бы недавние поездки в Тбилиси — как в культурную Мекку советской империи периода упадка — кажутся сном. А предположим, сегодняшний Баку выглядит куда более крутой экзотикой, чем Сингапур. Распад империи обозначил рубеж «до» и «после» нашей эры, как некогда его установил октябрь 17-го. И многие из тех, кто вчера были вполне советскими гражданами, вдруг обернулись «своею азиатской рожей», стали сборищем диких, фанатичных феодальных племен. Хитрость фильма состоит в том, что он показывает эту праисторическую магму как все-еще-живую экзотику и тем самым перебрасывает мост к архаичным культурным мифам.

До пушкинского и лермонтовского, правда, дело не доходит: похоже, их сегодня средствами кино воскресить не удастся. Но вот Толстой оказывается как нельзя более кстати. Своего «Кавказского пленника» он обозначил как «быль» и поставил в «Четвертую русскую книгу для чтения» между «Вороном и лисицей» и «Микулушкой Селяниновичем», рядом с образовательными «рассуждениями» типа «Гальванизм», или «Газы», или «Дурной воздух», или рассуждениями «моральными» — «Отчего зло на свете».

Все эти «рассуждения» — как первого, так и второго рода — пропитаны

[1] Попытку реанимировать героическую мифологию предприняли украинские националисты в надежде, что на них падет тень геройства: во Львове улица Лермонтова переименована в улицу Дудаева.

своеобразной толстовской натурфилософией. К примеру: «Отчего делается дурной воздух из хорошего, когда соберутся много людей? Оттого, что люди, когда дышат, то собирают в себя хороший воздух, а выдыхают дурной». Таково же и происхождение зла, установленное в результате острой дискуссии: зло происходит от нашего тела. И в «Кавказском пленнике» если не подлость, то жалкость поведения Костылина определяется его грузным, тучным сложением: он не в силах переносить жару, боль, физические мучения. Жилин, посаженный в яму, тоже страдает от вони, духоты и мокроты, но способен преодолевать все это в силу своего легкого духа: он не слишком ценит ни себя, ни земную жизнь, но именно потому он уже как бы не человек даже, а сказочный герой, персонаж не «были», а мифа.

Насколько моралистичен Толстой в описании своих героев, настолько этнографически отстранен в обрисовке быта татарского аула. Только момент битвы и пленения он подает глазами, точнее, ноздрями Жилина: «Хотел он подняться, а на нем два татарина вонючие сидят, крутят ему назад руки... Сидит Жилин за татарином, тычется лицом в вонючую татарскую спину». Чем дальше, однако, тем чуждая и враждебная жизнь «нерусских» выступает все более органичной, подвластной своим, но также и общечеловеческим законам. Есть здесь свой природно добрый человек — это Дина; есть злой (понятно, почему) старик, убивший сына за то, что тот «передался русским»; есть и просто человек — Абдул-Мурат, хороший в хорошие времена и плохой в плохие.

Авторы фильма пошли не за сюжетом Толстого, а за его диалектикой и натурфилософией. С операторской помощью Павла Лебешева, наконец-то позабывшего о колыхании среднерусских былинок и травинок, Кавказ увиден незаштампованным ясным взглядом, не стесняющимся и туристических пейзажных красот, и живописаний местных ритуалов — борьбы и танцев. Да, в этом есть «компромисс с коммерческим кино». Но почему-то он вовсе не удручает — не потому ли, что в девяноста процентах наших псевдокоммерческих фильмов глаз бы не смотрел на экран — настолько его материя выморочна и убога.

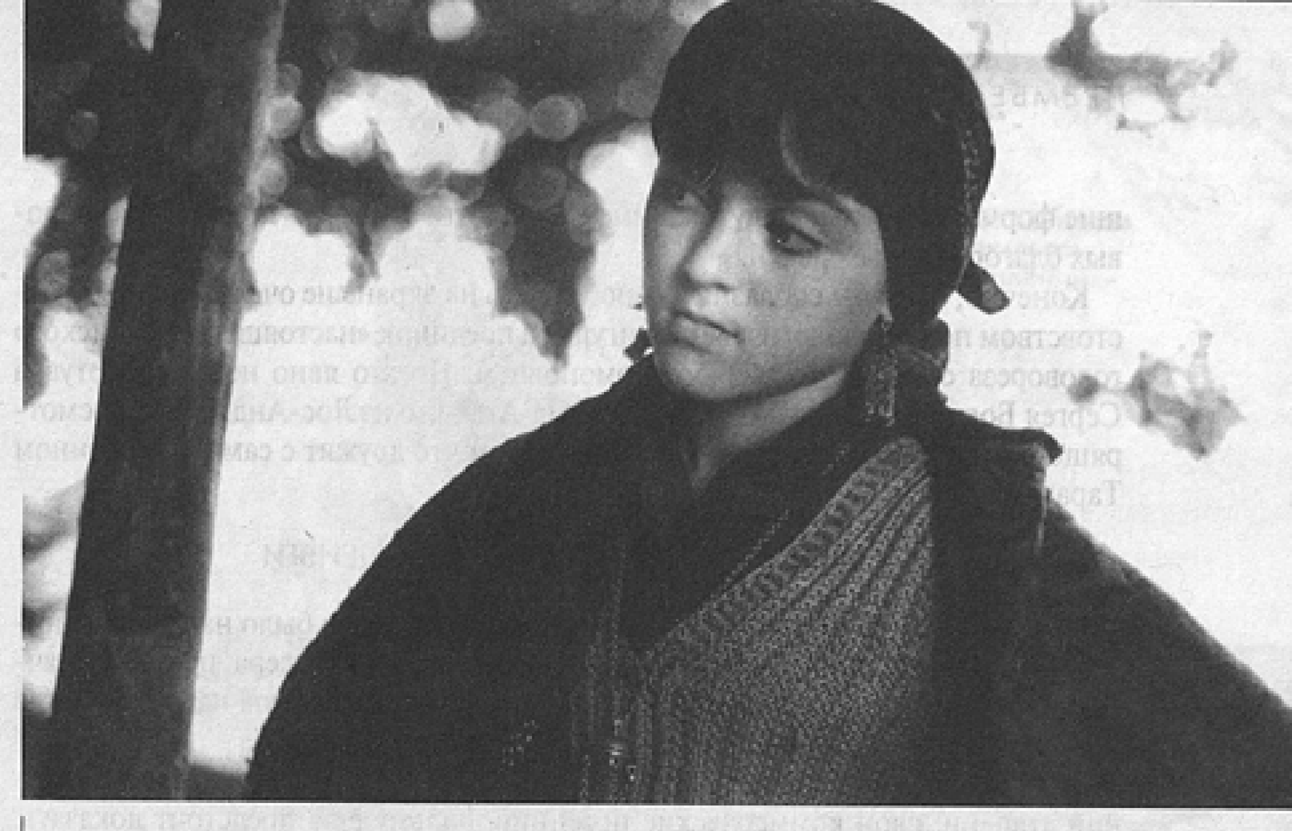
Создавая красочный, визуально привлекательный мир, Бодров не то чтобы романтизирует его, но снимает эмоциональный налет враждебности, растворяет таящуюся опасность в картинах естественной, подчиненной природным законам жизни. В которой зло столь же неизбежно и, кажется, столь же легко рассеивается, как дурной воздух.

Только в подобной атмосфере возможен почти сказочный финал, когда старик Абдул, переживший только что отцовскую трагедию, в порыве немыслимого благородства отпускает юного пленника. Но «катарсис» окрашен горечью: Абдул не знает, что российские бомбардировщики уже взяли курс на его деревню.

ПОЛИТКОРРЕКТНАЯ БАЛЛАДА

Не нахожу больших натяжек в том, как показаны в фильме Бодрова «нерусские» в их отношениях с русскими. Разумеется, показаны с точки зрения политкорректности. Которую принято «в кругах» порицать, но куда от нее денешься: все же лучше, чем стрельба по открытым мишеням. Неизвестно, не стал ли бы сегодня ее сторонником сам граф Толстой.

Словом, есть в фильме и «плохой хороший нерусский», казнящий собственного сына, и другой нерусский по имени Хасан, которому враги (понятно, какие) вырвали язык, и хорошая девочка Дина, полюбившая и спасшая Жилина. Все выверено по драматургии и по мысли настолько, что корректирует и порой сушит присутствующее в сценарии и фильме непосредственное ощущение



«Кавказский пленник». Дина — С.Мехралиева

жизни. Не помогает и музыкальный комментарий с «Прощанием славянки» и «Синеньким скромным платочком». (Как и контрастное решение, предложенное композитором Леонидом Десятниковым: оно давит сентиментальную ноту уж слишком отчуждающим холодком.) Впрочем, нечаянный призвук пафоса и имперской ностальгии — при том, что картина отчетливо антивоенная — призван хоть как-то эмоционально мотивировать характеры и поступки главной пары. Ибо они не более характеры и не менее персонажи мифа, чем у Толстого. Только миф этот иного свойства.

Он не чисто русский и не кавказский хотя бы потому, что Жилин в фильме не профессиональный военный, не доброволец, а брошенный в пекло призывник-новобранец. Сняв в этой роли своего сына-тезку, Сергей Бодров нашел прекрасного партнера для Олега Меньшикова, что, само собой, задача не из легких. Вообще культура мужских дуэтов если и была некогда развита в нашем кино (вспомним хотя бы «Охоту на лис» и «Остановился поезд»), сейчас, как и многое другое, кажется утраченной. Возрождая ее, Бодров явно опирается на американскую или, скажем, англоязычную традицию — и тематическую, и профессионально-актерскую. Сразу приходит на ум целая череда знаменитых картин — от «Скованных одной цепью» до «Возмутительной игры», равно выдающихся как иконографией актерских дуэтов, так и манифестацией — на разных ее этапах — принципов политкорректности.

Это не значит, что дуэт Меньшикова с Бодровым полноценно вписывается в блистательный классический ряд. Скорее, перед нами талантливая заявка, демонстрация возможностей, лишь намеченных, но реализованных далеко не в полной мере. Их отношениям не хватает подробностей, той «физики и лирики», из которой в итоге вырастает великий драматизм и великий гуманизм лучших американских фильмов. Но ведь Бодров предпринимает свой опыт не на прочном фундаменте национальной мифологии, а по сути на ее руинах.

Он заимствует у американцев то, что лежит на поверхности, но без чего строить современный массовый кинематограф вообще нельзя. Уважение к «маленькому человеку», к правам меньшинств — пусть и сужающее, так сказать, художественные горизонты. Впрочем, разве этого не было в отечественной кинотрадиции? Ведь жанр «Кавказского пленника» точнее всего было бы определить как «балладу о солдате». И чего иного, собственно, следует ждать от кинематографа при нынешнем качестве жизни в стране? Экстремальные эпатирую-

щие формы все меньше идут нашим реалиям: эти формы — привилегия здоровых благополучных людей.

Конечно, было бы соблазнительно увидеть на экране не очеловеченные толстовством полумифологические фигуры, а поединок «настоящего» чеченского головореза с таким же зверюгой-омоновцем. Но это явно не из репертуара Сергея Бодрова, привычно — что из Алма-Аты, что из Лос-Анджелеса — смотрящего на мир беззлобно и с теплотой. Даром что дружит с самим Квентином Тарантино.

Я ХУДОЖНИК, ДЕЛАЮЩИЙ ДЕНЬГИ

Под таким заголовком в уже не раз упомянутой газете было напечатано интервью с Бодровым — кажется, и по мнению самого режиссера, не самое удачное. Получилось действительно грубовато, но в конце концов надо же иногда называть вещи своими именами.

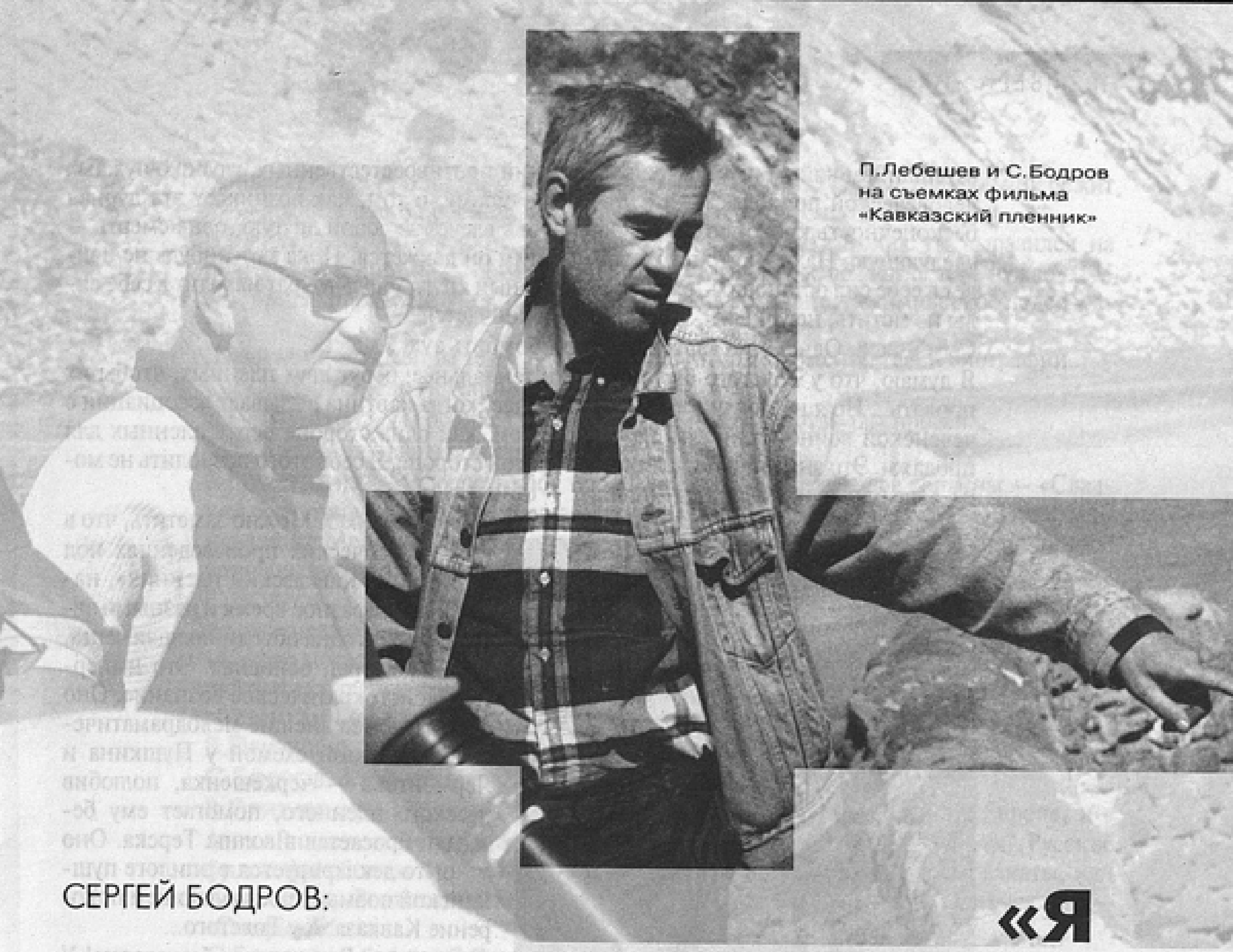
Правда, к «Кавказскому пленнику» сказанное относится пока в минимальной степени: свои коммерческие потенции фильму еще предстоит доказать. Тем не менее очевидно: Бодров — один из считанных профессионалов нашего кино, извлекших несомненную пользу из возможностей, дарованных перестройкой.

Скажут: он — баловень судьбы, у него жена американка и дом на Санта-Монике, рядом с Марлоном Брандо и Анжеликой Хьюстон. Я был в этом доме и могу засвидетельствовать: он очень скромен и куплен Бодровым (разумеется, в кредит) на гонорар за написанный им сценарий американского фильма. В то время как одни представители отечественного режиссерского цеха клянут «преступный съезд» (инспирированный, по их убеждению, ЦРУ через агентов влияния), другие стонут, третьи интригуют, чтобы захватить государственную кормушку и распределение денег в свои руки, четвертые тусуются, изо всех сил тщась, чтобы соответствовать стилю жизни новой элиты, Бодров работает. Пишет сценарии, ставит фильмы. В Америке, в России. А может это делать теперь, как он утверждает, и в Индии, и в Китае. Такую наглость, конечно, трудно пережить, и по российской традиции Бодров начинает становиться в глазах общества заложником успеха.

Как же случилось, что «Кавказский пленник» был поставлен без государственного финансирования на самом высоком для российского кино производственно-техническом уровне? Снят на хорошей пленке, с качественным звуком, с довольно сложными массовыми сценами, к тому же в самом непростом регионе? У каждого успеха свои секреты, но в данном случае следует назвать как минимум один. Едва ли не впервые в нашем кино продюсер выступил не только в роли денежного мешка, но и в качестве автора идеи, а потом и автора полноценного литературного сценария (совместно с Бодровым и Арифом Алиевым). Сама идея взять толстовский архетип для современного сюжета дорогого стоит. Но платить за нее не пришлось. Идея пришла в голову Борису Гиллеру — продюсеру и по образованию сценаристу[2]. Который не случайно ведь пришел с ней (даже прилетел, через океан) именно к Бодрову, у которого он учился в свое время во ВГИКе.

Вот так ученик отблагодарил учителя, а последний, воспитав ученика, предусмотрительно запрограммировал свое будущее.

[2] В его послужном списке — сценарий одного из самых кассовых фильмов разгара перестройки — «Криминальный квартет».



П.Лебешев и С.Бодров на съемках фильма «Кавказский пленник»

СЕРГЕЙ БОДРОВ:

«Я ХОТЕЛ СДЕЛАТЬ ГУМАННУЮ КАРТИНУ»

Беседу ведет В.Притуленко

Валерия Притуленко. Итак, идея снять фильм «Кавказский пленник» принадлежит Борису Гиллеру.

Сергей Бодров. Да, идея, по-моему, замечательная.

В.Притуленко. Чем замечательная?

С.Бодров. История хороша: старая, но абсолютно вечная. Меня все спрашивают: «А почему в титрах нет Льва Николаевича Толстого?» Во-первых, «Кавказский пленник» есть еще и у Пушкина, и у Лермонтова. У Тарковского есть замечательное стихотворение «Кавказский пленник». Маканин недавно написал повесть под названием «Кавказский пленный». Мы не хотим примазываться к классике, поэтому и не дали ссылок в титрах.

В.Притуленко. Тем не менее имена персонажей — Жилин, Дина, Абдул-Мурат, некоторые сюжетные моменты — из Толстого. И фильм называется все же «Кавказский пленник», а не «Жаркое лето в Дербенте»...

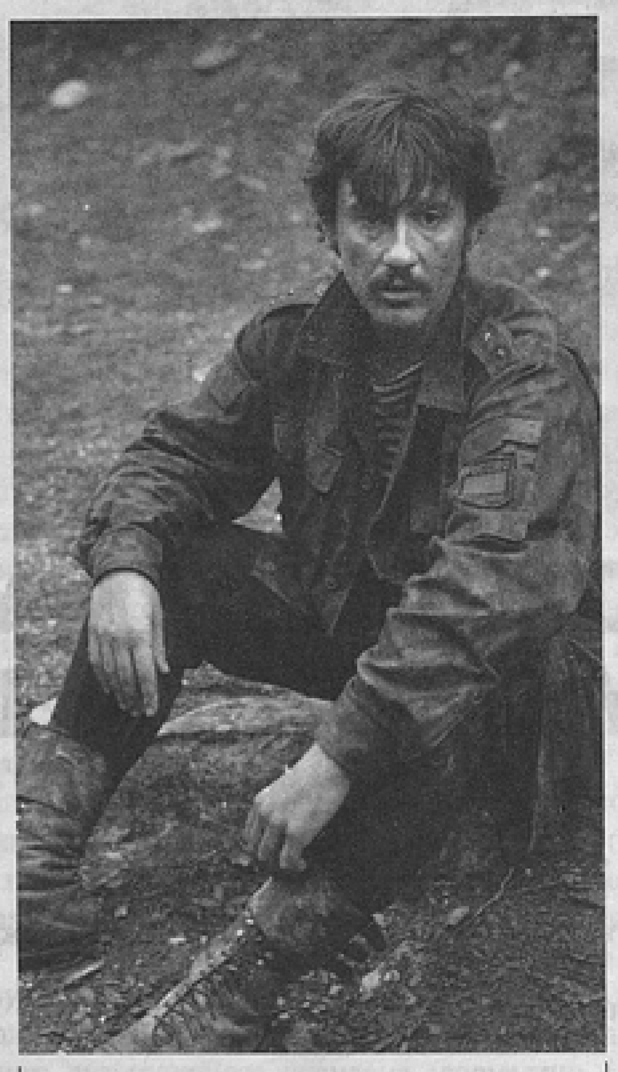
С.Бодров. Да, мы не собираемся отрицать, что выдумали все это не сами. От Толстого даже не идея, а... посыл, что ли. Да, мы назвали героя Жилин, но характер-то у него совершенно другой, не такой, как в рассказе Толстого.

В.Притуленко. Но традиция в фильме все же толстовская, восходящая к «Войне и миру», с его

отрицанием войны и убийства как явлений противоестественных, глубоко чуждых человеческой природе. Твоя картина, по-моему, о том, как возникает эта дурная бесконечность кровопролития. Одна кровь влечет за собой другую, одна смерть — следующую. На этом строится сюжет. Этим он движется. Пока кто-нибудь не найдет в себе сил остановить, разорвать порочный круг. Абдул-Мурат находит в себе силы не мстить, не убивать. Здесь фильм и кончается.

С.Бодров. Однако же вертолеты летят бомбить аул...

Я думаю, что у Толстого было проще и гениальнее: берут двух пленных, чтобы их продать... Но я не мог позволить себе сейчас, когда картина вызывает ассоциации с чеченской войной, снимать историю о том, как одна сторона берет пленных для продажи. Это значит быть целиком на другой стороне. Я себе этого позволить не могу. Мне ближе наша сюжетная линия — обмен.



«Кавказский пленник».
Александр — О.Меньшиков

В.Притуленко. Можно заметить, что в трех классических произведениях под названием «Кавказский пленник», написанных в разное время и разными авторами, есть одна объединяющая черта. На мой взгляд, основная. Это имперское аристократическое сознание. Оно скрывается за внешне мелодраматической сюжетной схемой у Пушкина и Лермонтова — черкешенка, полюбив русского пленного, помогает ему бежать и бросается в волны Терека. Оно открыто декларируется в эпилоге пушкинской поэмы, прославляющем покорение Кавказа. А у Толстого...

С.Бодров. Безусловно, безусловно! У всех это присутствует, несмотря на их гениальность. И у Льва Николаевича абсолютно понятно, на чьей он стороне... Уже по одной этой причине мы не могли ставить титр, подтверждающий экранизацию. Даже надпись «по мотивам» подразумевает бóльшую степень заимствования, чем в нашем фильме по отношению к толстовскому первоисточнику.

В.Притуленко. Так тебе имперское сознание чуждо?

С.Бодров. Да, мне оно абсолютно чуждо.

В.Притуленко. И по своим взглядам ты — демократ?

С.Бодров. Не люблю я этих кличек: демократы, либералы, славянофилы... Все могут быть с одинаковой долей вероятности и правы, и не правы. Для меня эта картина важна потому, что она понятна всем, она универсальна. Ведь какова ситуация в мире: человека запросто можно убить, продать, купить, поменять... Все что угодно можно сделать. Несмотря на то что на дворе скоро XXI век, человеческая жизнь по-прежнему ничего не стоит.

В.Притуленко. У тебя был выбор, где снимать картину. Был вариант в Югославии...

С.Бодров. В Югославии, в Мексике, где идет партизанская борьба... Наша сюжетная ситуация тем и примечательна, что универсальна и, значит, всем понятна. Я

люблю такие ситуации. Как, например, у меня в картине «СЭР», где мальчик бежит из исправительной колонии, чтобы найти своего отца. Это понятно всем.

В.ПРИТУЛЕНКО. Но тем не менее ты снимал на Кавказе, как ты выразился на пресс-конференции, — «дома». А говоришь «имперское сознание тебе чуждо»... И мы, критики, радостно покивали. Не имперское сознание, так имперское подсознание!

Давай немного сменим тему. Я напомню некоторые моменты твоей биографии...

С.БОДРОВ (*смеется*). Напомни...

В.ПРИТУЛЕНКО. Ты родился в Уссурийском крае и детство там провел...

С.БОДРОВ. Да, на реке Уссури.

В.ПРИТУЛЕНКО. Молодость твоя прошла в Москве. Первые две картины — «Сладкий сок внутри травы» и «Непрофессионалы» — ты снимал в Казахстане. Затем, вернувшись в Москву, двинулся далее на Запад — в Америку. Симптоматично ли твое возвращение на Восток — для съемок «Кавказского пленника»?

С.БОДРОВ. Честно говоря, меня интересует восточная фактура. Под фактурой я подразумеваю мир, людей, лица, природу. Я не очень люблю пальмы, например, хотя около моего дома растут пальмы и летают дикие попугаи. Но и в Америке можно найти фактуру по моему вкусу — степи... У меня есть несколько хороших проектов со съемками в Китае, Индии.

В.ПРИТУЛЕНКО. В таком случае скажи, волнует ли тебя евразийская проблема?

С.БОДРОВ. А что это такое?

В.ПРИТУЛЕНКО. Ну, если совсем попросту: Россия расположена и в Европе, и в Азии. Влияет этот географический факт на сознание русского человека? Русские философы об этом много писали, решая проблему, европейцы ли мы, азиаты, или «мост между Востоком и Западом». Яркий пример евразийского произведения — «Скифы» Блока.

С.БОДРОВ. Я больше азиат. Во мне какая-то далекая татарская кровь, которая оказалась чрезвычайно сильной.

В.ПРИТУЛЕНКО. А жизнь в Америке не заставила тебя ощутить себя русским.

С.БОДРОВ. Когда я приехал в Америку, то не собирался там жить. Я просто начал там работать, написал сценарий, за который получил довольно большие деньги. Мне было интересно посмотреть, как там снимают кино...

Ощущение, что ты русский?.. Они спрашивают: «Кто?» Я говорю: «Русский». Но это ведь условная вещь. Ты пойми, для них это не важно. Америка — страна эмигрантов, где живут китайцы, немцы, мексиканцы... Там не звучит, как что-то особенное: «Знаете, я русский и этим горжусь!» Я там просто иностранец.

В.ПРИТУЛЕНКО. И никто не воскликнет, как черкешенка у Лермонтова: «О русский, русский!..»

Знаешь, Форман сказал: «Америка — страна, соответствующая моим амбициям...»

С.БОДРОВ. Интересная формулировка... А знаешь, почему я хочу снять там кино? Потому, что это очень трудно. В Америке все хотят снимать кино. Мекка какая-то! Я азартный человек. Мне от татарского предка достались две страсти: лошади и азартные игры. Снять кино в Америке — тоже азарт. В шутку говоря, я как пес, который хочет задрать ногу и сделать пи-пи. Как бы отметиться: я здесь был.

В.ПРИТУЛЕНКО. Давай вернемся к «Кавказскому пленнику». Почему ты пригласил на картину Павла Лебешева?

С.БОДРОВ. Он замечательный оператор и хороший человек. Это очень важно. Снимать кино — это как путешествие. И я люблю, чтобы была надежная команда, в противном случае сразу выбрасываю кого-то за борт. Жизнь меня научила быть жестким. Потом ведь никому не объяснишь, почему у тебя не получилось то или это... Я набираю людей, с которыми наверняка преодолею «маршрут».

В.ПРИТУЛЕНКО. По-моему, «Кавказский пленник» вернул Лебешева как оператора... Сейчас объясню. Да, он — мастер, он много и хорошо снимает. Но то, что он де-

лает, например, с Балаяном, — это повторение давно освоенного материала, того, что было отработано с Михалковым в 70-е годы. Этакая михалковско-лебешевская живописность: луга, туманы, «темные аллеи»... А «Кавказский пленник» открывает Лебешева заново.

С.Бодров. Да нет, просто еще раз подтверждает его высокий класс. Кстати, меня все пугали: «Ты что! Паша не поедет в горы, он вообще любит снимать в двух метрах от дороги». Я его привез на место съемок и спрашиваю: «Может, поищем другую натуру? Тут будет тяжело». Он выругался и говорит: «Да куда отсюда поедешь? Будем снимать здесь».

В. Притуленко. Ты говорил, что сценарий не писался на Меньшикова. Этот актер выбран тобою интуитивно или ты его рационально вычислил?

С.Бодров. Он был совершенно непохож на тот образ, который выписан в сценарии. Выбор Меньшикова шел вопреки сценарию, вопреки образу. Но я не ошибся, решив, что хороший актер может сыграть все. Пожалуй, он принес большую глубину... А есть сцены просто экстра-класса. Например, эпизод, когда герои разговаривают о матерях и Меньшиков говорит: «А кто ее знает, может, она тоже впечатлительная...» И у него много таких сцен! Например, когда герои танцуют...


«Кавказский пленник».
Жилин — С.Бодров-мл.

В.Притуленко. Именно Меньшиков придумал этот танец?

С.Бодров. Было так. Я знал, что герои должны танцевать в цепях. Остальное, по хореографии, действительно он придумал. По-хорошему — для таких сцен хореографов приглашают. Но какой в ауле хореограф?.. И вот получилась импровизация, по-моему, замечательная.

В.Притуленко. А вот что они поют там, на крыше? — «Прощание славянки»?

С.Бодров. Марш «Прощание славянки». Очень русский, написанный еще до революции... Хотя я и «азиат», во мне что-то сильно откликается на этот марш. Он бередит какие-то струны. Может быть, он так волнует меня оттого, что написан в миноре? Марши ведь обычно в мажоре пишутся...

В.Притуленко. А почему ты сына своего снимал в роли Жилина? Нет ли в этом какой-то подспудной смысловой закономерности: если ты поставишь в кадр своего ребенка, то у тебя будет более личностное, пронзительное отношение к сюжету о том, как мать вызволяет сына из плена?..

С.Бодров. Пожалуй, сейчас я могу говорить, что от этого картина для меня стала более значительной, более личной. Но когда принималось решение, я, честно говоря, просто искал актера, который хорошо смотрелся бы в паре с Меньшиковым. Серега был у меня как запасной вариант. Он хорошо пробовался на роль и идеально монтировался с Олегом.

В.Притуленко. Сережа ведь искусствовед?

С.Бодров. Да. Конечно, я шел на риск. Но одно знал твердо: он не сфальшивит.

В.Притуленко. А эта потрясающая история с пленением съемочной группы... Или ты не хочешь о ней говорить?

С.Бодров. На самом деле она не потрясающая.

В.ПРИТУЛЕНКО. Понятно, что приятного в ней мало. Но знаешь, что в этом потрясающего? Есть какое-то мистическое поле классики, и когда в него вступаешь, те или иные сюжетные ситуации могут стать реальностью. За вашим фильмом стоит тройная реминисценция — три классических произведения с названием «Кавказский пленник». И вот группа приезжает снимать на Кавказ и... тоже попадает в плен.

С.БОДРОВ. Да, все было проще и глупее: с требованием выплаты какой-то несуразной суммы, с угрозами.

В.ПРИТУЛЕНКО. Точно, как у Толстого...

С.БОДРОВ. В общем, да... Но это было уже в конце съемок. Я так устал, что ничего не воспринимал всерьез. Хотя вся эта история могла кончиться очень неважно, и мне, конечно уж, было не до реминисценций.

В.ПРИТУЛЕНКО. Хорошо, разделим функции: ты страдаешь, я придумываю реминисценции. Творец и критик.

С.БОДРОВ. А мы еще разве не разделили функции?

В.ПРИТУЛЕНКО. Как критик я хочу отметить также твой очевидный рост по сравнению с «СЭРом».

С.БОДРОВ. Гммм...

В.ПРИТУЛЕНКО. Я имею в виду профессиональный рост: динамичный монтаж, хорошие диалоги, отсутствие длиннот... На фоне нашего нынешнего кино фильм выделяется, я сказала бы, потрясающим профессионализмом. К тому же ты — режиссер-самоучка. Сыграло здесь какую-нибудь роль твое пребывание в Америке?

С.БОДРОВ. Конечно. Работа в Америке заставляет думать о публике. «СЭР» — кровавая картина. Там было не до ритма. Надо было снять правду, и я не очень думал о форме. Картина складывалась сама собой. А «Кавказский пленник» и замышлялся как фильм профессиональный... Мы говорили о Лебешеве, но и художник у меня был удивительный — Валера Кострин, с которым мы делали практически все картины, абсолютно самоотверженный человек, любящий кино и понимающий, что это такое. За его плечами «Белое солнце пустыни», «Звезда пленительного счастья», множество других... Сильная группа — это очень важно. У нас в картине хороший звук — это заслуга Кати Поповой. И над монтажом я на этот раз работал гораздо тщательнее, чем обычно. В новой компьютерной системе, что мне очень понравилось. И сценарий один из моих самых любимых. Мы его втроем писали с Борисом Гиллером и молодым, очень способным сценаристом Арифом Алиевым. Профессиональный сценарий.

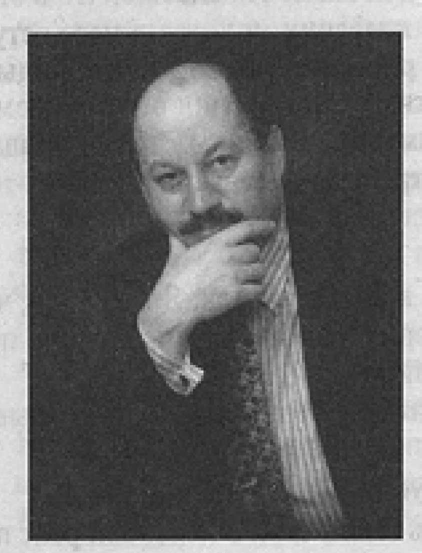
В.ПРИТУЛЕНКО. Ты и впредь будешь делать кино с ориентацией на кассу?

С.БОДРОВ. Это не то. Я просто думаю, что о зрителях забывать не нужно. Скорее всего так: впредь я не буду делать картины только для себя, как делал первые свои фильмы. Возможно, так и надо начинать... А потом... Это банально, но кино — это ведь еще и деньги. Сейчас огромное количество режиссеров в отчаянном положении: вдруг оказалось, что надо просить у кого-то деньги. Раньше их давали — с унижениями, долгим ожиданием, но давали, и возвращать было не нужно. Я по своему складу — человек, которому легче взять взаймы и вернуть. Мы сейчас живем в такой ситуации, когда люди, давая деньги, хотят, чтобы их вернули. Это правильно, это профессионально. А я сейчас — профессионал.

В.ПРИТУЛЕНКО. И последнее. Сюжет твоего фильма, материал, лежащий в основе, давали возможность и даже вроде бы диктовали необходимость делать кино гораздо более жестокое, кровавое, натуралистическое. Знаешь, поначалу смотришь и ждешь с какой-то даже обреченностью: ну, сейчас начнется... А фильм этого всего чрезвычайно последовательно избегает. Это твоя эстетическая, этическая или профессиональная установка?

С.БОДРОВ. Все это просто не мое. Я не хотел делать кровавую картину со стрельбой, вспоротыми животами, оторванными головами. Я не люблю этого, не люблю снимать военные сцены. Мне интересно то, что происходит между людьми. Я, говоря высоким штилем, хотел сделать гуманную картину.

БОРИС ГИЛЛЕР:



«Я — ПАРЕНЬ ИЗ ПРОВИНЦИИ»

Интервью ведет Эльга Лындина

Эльга Лындина. Что заставляет вас, преуспевающего бизнесмена, издателя, тратить силы и средства в такой рискованной и неблагодарной области, как нынешнее кино? Может быть, идущее еще с детства увлечение кинематографом?

Борис Гиллер. Нет. В детстве я учился в физико-математической школе, собирался стать физиком. Поступил в Томский институт АСУ и радиоэлектроники и уже в институте увлекся сначала театром, а потом и кинематографом. Я смотрел взахлеб и все подряд. Стал даже отборщиком фильмов для киноклуба при Томском Доме ученых. Много читал. Это были 70-е годы, когда киноманы знали историю кино и творчество великих режиссеров главным образом по книгам и публикациям в периодической печати. Самих же фильмов мы не видели и не верили, что когда-нибудь увидим. Где уж мне было мечтать, что я попаду за рубеж, — воинская специальность, которую давал институт, такую вероятность вообще исключала.
Была еще надежда поехать когда нибудь на Московский международный кинофестиваль...

Э.Лындина. Удалось хоть однажды?

Б.Гиллер. Увы... Я был парнем из провинции. Закончив институт, немного поработал на Томском телевидении. Потом вернулся домой в Алма-Ату, начал писать, попал в областную газету. Параллельно записался в лекторы Бюро пропаганды советского киноискусства.

Борис Гиллер — бизнесмен, журналист, сценарист, владелец издательской фирмы и кинокомпании «Караван», продюсер фильмов «Урод», «Американская дочь», «Кавказский пленник».

Э.ЛЫНДИНА. Каковы же были темы ваших лекций?

Б.ГИЛЛЕР. Французское кино. Я ездил по областям, получая двадцать пять рублей за лекцию. Рассказывал о Габене, Луи де Фюнесе. Очень серьезно готовился, читал, переводил. Вторая моя тема формулировалась так: «Причины массового успеха индийского кино».

Лекторская моя деятельность закончилась на том, что мне отказались утвердить квалификацию, — я не нравился одному из членов квалификационной комиссии.

Э.ЛЫНДИНА. И после этого, чтобы «повысить квалификацию», вы решили поступить во ВГИК?

Б.ГИЛЛЕР. Я поступил на заочное отделение сценарного факультета, учился в мастерской И.В.Вайсфельда. Преподавали у нас и Александр Бородянский, и Сергей Бодров.

Э.ЛЫНДИНА. Сергей Бодров говорит, что все ваши сокурсники намеревались писать сценарии в духе Тарковского. Вы были единственным исключением.

Б.ГИЛЛЕР. Во ВГИКе я с первых дней четко знал: хочу делать картины, которые будут смотреть все. Я думал о том, что кинодраматургия — это профессия, благодаря которой человек зарабатывает на хлеб насущный.



Началось все со «Шкуры» — моей курсовой работы. Бородянский, прочитав ее, предложил: «Давайте мы ее у вас купим». Но мне работа казалась сырой, и я отказался: «Вот доведу до ума, тогда и принесу». В общем, доработал, принес, получил деньги. Но у режиссера Михаила Метелкина с картиной не заладилось. Позже, когда я уже возглавил полиграфический кооператив в Алма-Ате, у меня вновь попросили «Шкуру», и я продал просто идею, на основе которой сделали фильм.

Э.ЛЫНДИНА. Весьма кассовый. Как и «Криминальный квартет», снятый по вашему сценарию и собравший в год выхода на экран самое большое количество зрителей. Сегодня у нас практически ни один фильм не дает сборов. Что, по-вашему, нужно сделать, чтобы изменить ситуацию с опустевшими залами?

Б.ГИЛЛЕР. Нет смысла говорить об ориентации авторов на зрителей, если затраты на фильмопроизводство никоим образом не возмещаются. В таких обстоятельствах режиссер ориентируется на тех, кто дает деньги на картину. Даже не режиссер — продюсер.

Э.ЛЫНДИНА. Как вы определяете для себя смысл этой профессии — продюсер?

Б.ГИЛЛЕР. В идеале продюсер — это посредник между зрителем и творческой группой. Полномочный представитель зрителей, участвующий в создании картины. Я не говорю сейчас о тех исключительных случаях, когда фильм целенаправленно делается для фестивалей. В нормальной ситуации я, продюсер, хочу в итоге получить картину для самой широкой аудитории.

У нас — в отсутствие зрителей — почти каждый делает фильм для Канна, Венеции, рассчитывает, что его купят американцы...

Э.ЛЫНДИНА. ...Что происходит крайне редко.

Б.ГИЛЛЕР. Наших продюсеров и режиссеров дезориентирует то, что сегодня невозможно вернуть затраченные на кино деньги ни в одной из стран СНГ и Балтии. Главная наша беда — в полном отсутствии обратной связи со зрителем.

Э.ЛЫНДИНА. Можно ли ее восстановить?

Б.ГИЛЛЕР. Для начала люди должны жить побогаче. Нужно разобраться с криминальной обстановкой, когда по вечерам людям страшно выйти из дома. И привести в порядок кинотеатры, которые разваливаются на глазах...

Э.ЛЫНДИНА. Этим сейчас занимается Роскомкино.

Б.Гиллер. Я знаю о намерении Роскомкино создавать в городах базовые кинотеатры. Это правильно: нужно иметь в каждом городе хоть один приличный кинотеатр — такой, чтобы в нем можно было бы нормально показывать фильмы, с хорошей проекцией и звуком, с удобными креслами и чистыми залами.
Второй источник поддержки — телевидение. Но для этого оно должно быть достаточно мощной структурой, способной финансировать фильмы.

Э.Лындина. Реальные попытки ощутимы в создании «Ростелефильма».

Б.Гиллер. Замечательно. Но это тоже финансирование из государственного кармана, и, боюсь, все снова упрется в распределение средств между киногруппами. Вновь будет функционировать система «сороки-воровки»: «Этому дала, этому дала, а этому не дала...»
На Западе государство определенным образом поддерживает национальную кинематографию. Нам тоже нужна подобная программа поддержки, чтобы самые одаренные, самобытные и яркие мастера снимали картины, не думая о массовом прокате. Но таких мастеров, согласитесь, немного. Великих, крупных художников всегда единицы. Основную же часть кинематографистов должны составлять крепкие профессионалы, ремесленники хорошего класса, не боюсь такого определения. Из этого потока могут, конечно, вырастать мастера, однако рассчитывать нужно на основную среднюю группу. На тех, кто, потратив, допустим, миллион долларов, вернет полтора. И сможет снова запуститься в производство. Это был бы саморазвивающийся, поддерживающий себя, четкий механизм. Но есть ли у нас сегодня достаточное число таких профессионалов?

Э.Лындина. Продюсируя фильмы, вы сознательно программируете возвращение средств?

Б.Гиллер. Конечно. Но сегодня я тоже рассчитываю главным образом на участие в фестивалях и западный прокат.

Э.Лындина. А дома?

Б.Гиллер. Тут уж как получится...

Э.Лындина. Это касается и «Кавказского пленника»... Кстати, расскажите о возникновении замысла этой картины. Почему в титрах нет упоминания о том, что фильм поставлен по одноименному рассказу Л.Н.Толстого?

Б.Гиллер. Я бесконечно уважаю великого писателя, но должен сказать, что замысел фильма изначально не был связан с «Кавказским пленником» Л.Н.Толстого. Несколько лет назад мне пришла в голову история о человеке, взятом в плен и живущем где-то в плену, в горах. Это было задолго до Чечни. Тогда думалось о Югославии, об Армении и Азербайджане. Пленник нужен хозяину для обмена: у старика сын взят врагами, денег на выкуп нет, вся надежда — обменяться захваченными людьми. Поэтому старик всячески охраняет пленного, оберегает от своих соплеменников, рвущихся убить чужака, как то положено по традиции. Мне кажется, что это была более жесткая история, чем в результате получилась в нашей картине.



С этой идеей я пришел к Бородянскому. Он написал либретто очень хорошей эксцентрической комедии, ему близок этот жанр. Но мне виделось нечто иное. В то время у Александра Бородянского и Карена Шахназарова был проект «Американской дочери», я взялся его продюсировать. А мой сюжет был отложен. Как-то я прочел сценарий Арифа Алиева, удостоенный премии на одном из конкурсов, почувствовал, что Алиев хорошо знает Кавказ, и предложил ему написать сценарий на основе моей идеи. Третьим в нашем союзе стал Сергей Бодров. Он тогда был свободен, несколько его проектов не реализовалось. Поначалу Бодров работал с Алиевым. Потом уже мы с Бодровым в Чехии довели сценарий до кондиции.

Э.ЛЫНДИНА. Вы искали спонсоров?

Б.ГИЛЛЕР. Какие–то предложения были. Сперва появились французы, как позже выяснилось, безнадежные. Они обещали добиться французской государственной поддержки, но из этого ничего не вышло. Был хороший канадский продюсер, но его жесткие условия меня не устраивали. В результате картина снималась целиком на мои деньги. Все разговоры о том, что вложены французские, канадские, японские и прочие средства, — чепуха. Кинокомитет обещал деньги, но пока мы ничего от них не получили (хотя в титрах Роскомкино значится). А картина представлена на Каннском фестивале.

Э.ЛЫНДИНА. Полагаете, что «Кавказский пленник» может быть широко показан за рубежом?

Б.ГИЛЛЕР. Мы будем продавать его не очень дорого, но постараемся продать во многие страны.

Э.ЛЫНДИНА. На пресс-конференции Сергей Бодров сказал, что картина стоила больше миллиона долларов. Коль скоро вы могли позволить себе такие вложения, расскажите о своей фирме «Караван», о том, как начинался ваш бизнес.

Б.ГИЛЛЕР. В 1987 году, когда началась перестройка, я открыл в Алма-Ате маленький полиграфический кооператив. В него входили несколько моих друзей-журналистов. В 1989 году, получив гонорар за «Криминальный квартет», я смог преобразовать кооператив в акционерное общество, кстати, первое в Алма-Ате. В стране начался книжный бум, и мы стали издавать книги. Одна только книжка «Средства народной медицины» вышла у нас миллионным тиражом. Когда бум стал спадать, мы расстались с книгами. Сейчас у нас три газеты — еженедельный «Караван», выпускаемый тиражом двести пятьдесят тысяч, ежедневный «Караван-блиц» (тридцать — сорок тысяч) и выходящая в Ярославле газета «Караван-Росс», которая вызвала гнев нашего земляка товарища Полторанина, возмущенного успехом казахстанской газеты в русском городе. Еще есть журнал «Какаду», который мы печатаем в Праге.

Э.ЛЫНДИНА. То есть «Караван» практически издательский концерн?

Б.ГИЛЛЕР. Что-то в этом роде. У нас своя служба транспорта, снабжения, безопасности, распространения. Свои полиграфическая база, проявочные лаборатории, юридическая фирма. Даже электроснабжение свое. В ближайшем будущем собираемся купить бумажную фабрику. Во всех конторах работают больше тысячи человек. Это маленькое государство.

Э.ЛЫНДИНА. Развернув столь мощный бизнес, вы вряд ли собираетесь покинуть Казахстан и уехать за рубеж?

Б.ГИЛЛЕР. Мне часто задают этот вопрос. Сотрудники волнуются: «Вот завтра уедет Гиллер и все рухнет!» Никуда я не уеду. Дело не в том, что я такой уж страстный патриот. Я патриот, когда общаюсь с иностранцами. А здесь мой дом, мое дело, моя среда обитания. В сорок лет поздно меняться и начинать все сначала.

«Союзмультфильм», эта школа изящного искусства анимации, прожил шестьдесят лет. Формально мы отмечаем его юбилей. Но настроение умов тревожное.

Кажется, золотой век позади.

Золотой, бриллиантовый, яхонтовый...

Анимация, любовь наша... Наша кинематографическая гордость, раритет, алмазный наш венец. Наша поэзия, волшебство... Сказка, которая ничуть не в ответе перед былью. Она гуляет сама по себе.

Разнообразие режиссерских и изобразительных почерков, выдумка, изобретательность, открытия, события в мире анимации — самое простое здесь сосуществует с самым сложным. Если смешно, то очень смешно, если изящно — утонченно, если умно — призадумаешься, если возвышенно — голову запрокинешь.

Сейчас «Союзмультфильм» не то чтобы разрушился, но дал сильную трещину. Беды его и раздирающие студию конфликты известны — «все, как у людей», как и везде. Ведь и вся наша жизнь дала трещину, перевернулась и никак не уложится по-новому.

А впрочем... Не помню, чтобы «Союзмультфильм» и в стабильные времена захваливали: и то нехорошо, и этим недовольны... Большое видится на расстоянии. Вот и расстояние обозначилось — шестьдесят лет.

И даже если золотой век позади, то впереди-то всегда небо в алмазах. Будем верить.

Л.ДОНЕЦ



ШКОЛА ИЗЯЩНОГО ИСКУССТВА

По нашей просьбе союзмультфильмовцы разных поколений ответили на следующие вопросы редакционной анкеты:

1. Чем был для вас «Союзмультфильм», когда вы пришли на студию?
2. Что изменилось с тех пор? Как сегодня вы себя чувствуете на студии?
3. Чьи советы, влияние кого из мастеров вы испытывали в процессе профессионального становления?
4. Каковы, на ваш взгляд, способы выживания студии?
5. В чем, на ваш взгляд, причина того, что все реже картины «Союзмультфильма» становятся событиями в мире анимации?
6. Ваши творческие проекты — что мешает их осуществлению?

РЕЖИССЕР
ЕЛЕНА ГАВРИЛКО

ХУДОЖНИК
ЮРИЙ БАТАНИН

ЕЛЕНА ГАВРИЛКО. Всегда для меня «Союзмультфильм» был «советским» заведением, режимным предприятием с фиксированным приходом и уходом. При этом некоторые позволяли себе работать с отклонениями от принятого, что периодически каралось администрацией.

ЮРИЙ БАТАНИН. И все же дух творчества всегда бродил, как кот на привязи, среди тех стен...

Е.ГАВРИЛКО. Я же не спорю. Поэтому я здесь и осталась. ...Придя на студию, я и не знала, что за фасадом — церковь. Меня охватило какое-то эйфорическое состояние, поскольку на чувствительные натуры особенно воздействует аура культовых сооружений. Впечатление это было столь сильным, что мне ужасно захотелось остаться. Думаю, подобная эйфория в той или иной степени ощущалась многими и привязывала обитателей к дому. Я чувствовала какую-то внутреннюю связь между творчеством и атмосферой здания, в котором оно осуществлялось, хотя и не всегда отдавала себе в этом отчет.

Творческая атмосфера была только внутри групп по созданию фильма. Но когда я пришла более двадцати лет назад на студию, на группы просто были гонения, ссылали непокорных в амбар, где даже мебели не было. Насаждалось мнение, что работа в группах развращает сотрудников. Начальники цехов всеми возможными способами мешали формированию групп. Законы конвейера требовали подчинения каждого. Людей, как кегли, перебрасывали с места на место.

Ю.БАТАНИН. Делалось это сознательно, чтобы сохранить марку советской фабрики. Ориентация на обезличенный труд, взаимозаменяемость — символы времени. Соответственно удовлетворяла и продукция, лишь выполненная по лекалам.

Е.ГАВРИЛКО. Сколько людей были уволены за чрезмерную самостоятельность! Чтобы хоть как-то изменить профиль работы, приходилось хитрить, халтурить, работать спустя рукава, чтобы все махнули на тебя рукой...

Ю.БАТАНИН. Я испытал это на свой шкуре. Был тарифицирован как художник только после двенадцати лет работы на студии. Меня постоянно бросали «затыкать» какие-то ды-

ры в самых крупных проектах, но числиться я должен был мультипликатором.

Е.ГАВРИЛКО. Для того чтобы заниматься тем, к чему лежит душа, приходилось засиживаться до ночи. Естественно, студия становилась вторым домом. Для меня вообще ничего не изменилось. Так же работаю с утра допоздна.

Ю.БАТАНИН. Но тогда все вокруг нас так работали...

Е.ГАВРИЛКО. Сейчас люди заняты выживанием. Кто-то работает, чтобы жить. А есть одержимые, трудоголики. И раньше некоторые ходили на студию, как на службу. Но условий для нормальной жизни сегодня нет, даже буфета нет уже сколько времени, едим из кастрюлек, на бумажках.

Ю.Батанин. Студия сейчас, как корабль, который трещит по швам от тяжелых волн. И люди готовы бежать, большинство уже разбежались, оставшиеся же пытаются своими спинами затыкать новые и новые щели.

Е.ГАВРИЛКО. Конечно, в разрушающемся доме жить непросто. Но разрушается он оттого, что плохо построен. Какое-то злорадство: запихивать творческие коллективы в неприспособленные помещения. Сколько живу на студии — слышу о необходимости срочного ремонта, о невозможных санитарных нормах. Как только разрешили уйти, многие взяли свой скарбик и устроили себе уютные гнездышки на стороне, при этом продолжая тянуть соки из студии. Вообще должно пройти какое-то время, чтобы изменилась психология людей. Все привыкли к собесу, к звонку, стуку по рельсу, когда кормушки полны. Мне сегодня все же дышится легче. Я знаю, что живу не на птицеферме, где рано или поздно из меня сделают цыпленка-табака: позовут по звонку, выдадут аккуратно запрограммированный сценарий, людей мне в помощь назначат... Ведь главное что? Уложиться в смету. Все лучшее, что было создано на студии, сделано вопреки всей этой казуистике и обязательно с перерасходом. Сегодня есть возможность перестроить все так, чтобы сметы были индивидуальными и зависели от сложности проекта.

Что мне мешает сегодня? Отсутствие продюсера, потому что моими проектами надо заниматься, решать тучу разнообразных проблем. Мне уже черт знает сколько лет, а я не могу осуществить проекты, задуманные десять лет назад. Нынешний мой фильм числится в документах как «суперпостановка», а смету мне считали «не выходя за рамки». И так всегда, не сметы делали гибкими, а наказывали «провинившихся» режиссеров. Конечно, студия не может выжить только за счет авторских фильмов, необходима крепкая средняя продукция, которая «укладывается в рамки». Всегда 80 процентов союзмультфильмовской продукции были средними фильмами. Это нормально. Правда, и к режиссерской деятельности допускались люди не моложе сорока — пятидесяти лет.

Ю.БАТАНИН. Да, и называли их «молодыми режиссерами».

Е.ГАВРИЛКО. После окончания Высших курсов мне было велено «сидеть и зреть». Всю жизнь учителя говорили: «Не высовывайся, тебя сожрут!» или «Не высовывайся, тебя и так видно!» А мне приходилось все время высовываться, мне все было интересно.

Ю.БАТАНИН. У меня все было похоже. Правда, советов было мало, только — работа, в процессе ее я и проходил свои университеты.

Е.ГАВРИЛКО. Ну а ты-то все равно всегда делал мультипликат нестандартный.

Ю.БАТАНИН. Да, это началось на курсах, когда преподаватели говорили, что все не так, как надо, но очень смешно.

Е.ГАВРИЛКО. И я видела другие пути, чувствовала, что должна быть другая пластика, другие возможности. Но с европейской анимацией еще не была как следует знакома... Однако Диснея всегда не любила. У меня на него аллергия. Называю его фильмы «мультягой». Есть мультяга, а есть анимация. Все, что не сделано руками, что можно систематизировать, автоматизировать, компьютеризировать, — какое это имеет отношение к творчеству?

Если же говорить о влиянии нашей анимации, то это прежде всего работы Андрея Хржановского. Я и не предполагала до того, как увидела «Жил-был Козявин» и «Стеклянную гармонику», о существовании столь высокохудожественной анимации. Андрей Юрьевич — непререкаемый авторитет. Любопытно, что ему даже подражать никогда не хотелось. Я убедилась только, сколько нехоженых дорог в этом искусстве, поэтому и считаю его своим Учителем. Всегда есть какие-то Величины, влияющие на творчество...

Вместе с тем европейские фильмы стали для меня большим откровением, в них раскрепощенная графика...

Ю.Батанин. Дело и в количестве. Там всегда делалось больше экспериментов, чем могла выдавить из себя студия «Союзмультфильм».

Е.Гаврилко. И система обучения там иная. Студент после колледжа может делать несоизмеримо больше, чем выпускник ВГИКа. У него шире обзор, спектр возможностей, качественней материалы. Когда смотришь немецкие, английские, французские студийные работы, поражаешься, насколько при подчас сырой идее совершенно изображение.

Проблема в том, что у нас никогда не стимулировалось развитие культуры. Мы находимся почти в безвоздушном пространстве.

Все лежит сейчас на плечах сорокалетних, все выживает за счет их энергии. В каком-то смысле это поколение «пропустили», то есть незаидеологизировали. Возникло интровертное поколение, оно ушло в себя, выжило и стало развиваться отдельно от Системы. И был момент, когда эти, теперь сорокалетние, пришли на студию — те, которые получают сегодня все призы: и Оксана Черкасова, и Саша Петров, и Ваня Максимов, и Миша Алдашин. Пришли... Но соратнички-то их не очень жаловали. И все ушли. А не ушли бы — это и была бы нормальная преемственность. Полноценное поколение. А сейчас они разбросаны по стране, обросли корнями, семьями. И уже наша мечта их собрать вряд ли осуществится.

Сейчас нас совсем мало осталось на студии, и до творчества ли, когда все на наших плечах. И чего стоит творчество, какого надрыва! Ведь устаешь не от работы, сколько бы сил на нее ни тратил, а от этой обвальной бессмыслицы кругом. По-моему, мы всегда находимся в условиях борьбы за существование, как в неблагоприятном климате...

Ю.Батанин. Ну да, либо сгоришь, либо замерзнешь. Вечный разговор — потерпите.

Е.Гаврилко. А нужно ли государству, чтобы здесь была культура, чтобы «суп» этот варился и что-то в нем булькало. Или лучше — пустыня...

Ю.Батанин. Но проблема еще в том, легко ли побороть себя и, все бросив, не заниматься анимацией, никчемным в глазах общества делом.

Е.Гаврилко. Да уж, хоть дустом нас трави... А способы выживания могут быть разные. Теперь нам придется делать сериалы, это проще, для них легче найти деньги. Будем потихонечку загружать наш «агрегат», рассчитанный на тридцать частей, ныне выпускающий немногим более пяти. А пока здесь остались лишь голозадые бессребреники. Все одеваются в second hand, между прочим, вместе с академиками. Мы в одном и том же положении. Кому выгодно так раскачивать корабль, чтобы он развалился, чтобы рассыпался по крошкам коллектив, чтобы одних натравливали на других?..

А в остальном — все прекрасно. И проектов уйма. И планов, как вывести студию из кризиса. Только держится все это на одном воздухе, потому что как просидели мы с тобой два года без работы на хлебе и воде, так все то же может повториться и завтра. Пять лет потратила я на то, чтобы не дать студии развалиться. Но не от нас это зависит.



«Подружка», реж. Е.Гаврилко



СЦЕНАРИСТ,
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
КИНОСТУДИИ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»
ВИКТОР КАЛАШНИКОВ

Для многих коллег и зрителей мультипликация начинается с Федора Савельевича Хитрука и заканчивается его учениками Юрием Норштейном и Эдуардом Назаровым. Ничего — до, рядом с ними, ничего — после них. Отсюда и постоянно звучащее слово «кризис». Поскольку Хитрук и есть советская мультипликация, то раз он не снимает, как, впрочем, и Норштейн, и Назаров, то и мультипликация закончилась. А как было на самом деле?

На волне 60-х началась борьба с «диснеевщиной». Гонений избежал разве что недосягаемый для критики Иван Петрович Иванов-Вано. Отныне все должны были снимать в той стилистике, в которой была снята «История одного преступления» Хитрука. Многие вынуждены были уйти с «Союзмультфильма», хотя уходить было просто некуда.

Все это можно забыть, восторгаясь яркими работами шестидесятников, но именно так начинается кризис, о котором мы так охотно говорим сегодня. На параде звезд не было тех, кто оставался в тени собственных работ. Кто автор «Карлсона»? Кто создал мультальманах «Веселая карусель», который крутится и сегодня? С чьей легкой руки запели Бременские музыканты? Какие бы дорогостоящие призы вы ни сулили победителям этой викторины, награды так и останутся невостребованными. Мультипликация для наших зрителей — одно сплошное белое пятно или, если угодно, чистый экран. На фоне этой невежественности родился миф о сплошной серости мультипликации, где яркими звездами сверкали любимцы публики, остальное — в тени.

Кто знает имена нынешних сорокалетних — Сергея Олифиренко, Елены Гаврилко, Елены Пророковой? Фильмы их появились, когда отечественный кинопрокат стремительно умирал, его сменяла агрессивная яркость телесериалов, видеофильмов, компьютерных игр, комиксов. Трогательные мультяшки потерялись в море визуальной информации.

Еще один миф — мультфильмы снимают далеко не только режиссеры, роль их соавторов — сценаристов, художников-постановщиков, мультипликаторов, зачастую операторов, актеров, композиторов, исполнителей музыки, а также творческих работников так называемого «второго звена» — куда выше и значительней, чем в других видах кино. Популярных мультперсонажей зачастую рисовали друг с друга, и эта атмосфера дружеского шаржа неизменно ощущалась зрителями. А манера двигаться, реплики, песенки из мультфильмов становились надолго, если не навсегда, популярными. И сегодня массовая культура живет за счет обаяния союзмультфильмовских картин — нарезает их в какие-то безумные «мультфейерверки», безтитровые «мультконцерты», использует их в клипах, пародирует песенки, общается репликами почтальона Печкина. Будет ли что пародировать, над чем посмеиваться лет через десять — пятнадцать?

Кризис — это ряд проблем, которые требуют разрешения. Проблема не только «Союзмультфильма», а всей российской анимации — кадры. Некогда режиссеры годами вырастали из мультипликаторов, из художников-постановщиков, редко приходили на студию со стороны. Процесс рождения был долог, иногда слишком долог, но полноценное дитя должно родиться в срок. Об этом завороженные блеском уже состоявшихся режиссерских имен как-то стали забывать.

Социальный миф влияет по-своему и на подготовку молодых специалистов. Высшие режиссерские курсы ежегодно выпускают только режиссеров, ВГИК готовит в основном художников-постановщиков и в значительно меньшей степени мультипликаторов. Но кто готовит прорисовщиков, где обучиться мастерству изготовления мультипликационных кукол? Менее известные и совсем уж непрестижные специальности — фазовщиков, заливщиков — тоже требуют навыков и, наверное, таланта. Да и ассистент художника-постановщика — это не стажировка, а отдельная специальность, которой нигде научиться нельзя. Именно поэтому одни и те же специалисты, уже не первой молодости, кочуют с одной анимационной студии на другую — а студий стало много, — как неразменная союзмультфильмовская монета.

Другая проблема — финансирование кинопроизводства. В лучшие годы студия создавала до сорока фильмов в год. В 1994 году было снято столько же фильмов, как и в год осно-

вания «Союзмультфильма», — шесть. Государственное финансирование стремительно сокращается, стоимость производства растет, на щедрость российских меценатов рассчитывать не приходится, переходить полностью на выполнение иностранных заказов не хочется. Где же выход? Практически в течение всего 1995 года при Роскомкино заседала комиссия по индустриализации мультипликационного кино. Студии «Пилот», «Союзмультфильм» предлагали брать у государства деньги на создание «пилотов» будущих сериалов, которые в дальнейшем должны были бы самоокупаться. Казалось бы, хорошее предложение. Но этому решению воспротивились светила советской анимации, усмотрев в сериалах угрозу нашей духовности. Попытки «Союзмультфильма», «Пилота» и других студий выйти из кризиса зашли в тупик. Но ведь это же абсурд. Во всем мире мультипликация — самая прибыльная отрасль кино, самая престижная, бурно развивающаяся. У нас же — «как всегда».

Началась перестройка — центробежные силы возобладали. Дом накренился, члены большого семейства разбежались кто куда, стали лихорадочно организовывать собственные студии. Сейчас их только в одной Москве двадцать шесть. У многих своя собственная стилистика, «Союзмультфильм» больше не является монополистом, диктующим вкусы. Радоваться бы этому разнообразию и соревновательности, но все талдычат одно: кризис!

На всех или почти на всех вновь организованных анимационных студиях работают союзмультфильмовцы — естественно, что их стало меньше в альма-матер. Но «Союзмультфильм» сохранил название, прописку, не изменил ориентации, не сдал помещения в аренду под продуктовые склады, продолжает работать, создавая в первую очередь традиционные фильмы для детей России. Да, на этом пути нам суждено меньше фестивальных призов, но разве детские улыбки не награда?

Мы вернули проданную было прежним руководством коллекцию наших фильмов — потому вы видите их на каналах отечественного телевидения. Переводим фильмы на видеокассеты, чтобы зрители знали, помнили, смотрели, смеялись, вспоминали. Никакого кризиса нет — есть проблемы, которые мы решаем.

Конечно, хотелось бы увидеть «Союзмультфильм» богатым, красивым, многолюдным Домом, куда потянутся наши молодые коллеги... Хочется надеяться, что так и будет.

РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ ОЛИФИРЕНКО

Вселенского значения анимация для меня никогда не имела, потому что я занимался и графикой, и скульптурой. Закончив телевизионные курсы мультипликаторов, я сразу же окунулся в работу. По сравнению с телевидением «Союзмультфильм» всегда был величиной первой, а союзмультфильмовские режиссеры — почти классиками. Вместе с тем нельзя путать кукольников, каковыми мы были, и рисовальщиков. Это разные миры. Кукольники всегда были самостоятельной единицей, и строилось объединение по «семейному» принципу. Свои склоки, дрязги. Но и свои родственные отношения. А рисовальщики всегда были рядом с администрацией, что диктовало свои правила поведения. Мы же жили обособленно, более дружно, более откровенно...

Нет сегодня тех отношений, но внутренняя предрасположенность к ним сохранилась. Во всяком случае это можно сказать о кукольниках. Не знаю, с чем связана эта тяга к внутренней монолитности. Может, дело в самих куклах? В меньшей разбивке по цехам? Уходит старая гвардия, но еще не все потеряно. И многие из ушедших на другие студии не скрывают желания вернуться и воссоздать этот дом. Оставшийся же народ сидит на мизерной зарплате, халтурит, прозябает в простоях...

Если ретроспективно взглянуть на историю мультипликации, то каждый из режиссеров стремился раздвинуть границы возможного. Вопрос стабильного существования, создания просто качественного продукта, устремления в глубь профессии всегда был вто-

ричным. Одновременно с этим постоянно росло созревшее в 70-е годы чувство самодостаточности. Такие мы духовные, ментальные... Сейчас обстоятельства таковы, что мир захлестнула анимация японской и американской школ. Все это качественная рыночная продукция, новые технологии: построение скелетов, волоконная оптика, невиданные сорта пластмасс, объективы. А мы, не исключено, в ближайшем будущем будем все делать «на коленках». Что слепил, то и снял. И не на «кодаке», а на черно-белой пленке.

Скоропостижное решение идти в рынок упало на нас, как снег на голову, застав студию врасплох. В других странах в рынок входили естественно, эволюционным путем. Мы же выдохнули: «Ну всё. Рынок». А всем надо учиться. Вот шекспировский сериал — дорогостоящий проект. Хорошо сделан, гораздо лучше, чем заплатили за него англичане. У нас и не умеют работать более быстро и дешево. Без наших авторских выкрутас, без «глубокого погружения». Сейчас по ТВ идет аналогичный английский сериал, сделанный много проще. Да им и не нужна авторская анимация. Но для меня сегодня первостепенными являются профессионализм, технические параметры работы. Без этого авторские изыски стоят немного.

На всю нашу великую и неделимую Россию в 1985 году было всего человек двенадцать мультипликаторов-кукольников высшего класса. Прошло более десяти лет, а остались они же... Молодежь на студию практически не приходит. А если кто и приходит учиться, то ровно через год-полтора его начинают «окучивать» со всех сторон, переманивать, «перехватывать». Ведь только в Москве сегодня 26 — 28 студий. Есть такие, которые состоят вообще из одного человека, как студия Н.Шориной. У Г.Бардина — шесть, у Ю.Норштейна — шесть. При этом практически нигде не учат мастерству. Ремесло же можно только «вколотить» в руки, и процесс этот долгий и довольно трудоемкий. А технически грамотно осуществить свою идею достаточно сложно. Чтобы апельсин ожил, необходимо придумать механику, создать мякоть, а затем уже нарастить кожу. Таких «апельсинов» в каждом эпизоде множество, и каждое движение должно быть продуманным до миллиметра. Чтобы обучать мультипликаторов ремеслу, нужна серьезная государственная программа. Нельзя людей все время вынуждать халтурить...

С каждым годом работать все сложнее. Точней, все невозможнее. Цены за сырье уже давно зашкаливают за мировые. Девять месяцев я делаю фильм за 1100 долларов. Узнав об этой цифре, коллеги с «Би-Би-Си» хохотали до упаду. Я сразу вспомнил прежние времена, когда впереди любого инокорреспондента бежал директор и шипел всем: «Ни в коем случае не говорите об оплате». Знаю, что за «Машеньку» я мог бы получить сумму, которой с лихвой хватило бы на оплату половины следующего фильма. Вот сейчас, закончив очередную работу, я должен идти кланяться либо в Роскомкино, либо упасть в ножки Елизавете Бабахиной («Кристмас-фильм»). И в лучшем случае добывание денег все равно займет несколько месяцев. Этого никак не объяснишь столяру, заводу по изготовлению пластмасс, фабрике, выпускающей ватман. Посему почти все делаю за свой счет: эскизы, сценарий... Я постоянно в долгах, постоянно под угрозой банкротства. Да и фильм все время под вопросом: закроют или нет? А как снимают свои фильмы Петров, Гаврилко? Не знаю. Да нет, знаю. Оплачивая все собственными нервами, здоровьем, борясь за каждую кроху необходимых материалов, за каждое минимальное продвижение в работе.


«Машенька», реж. С.Олифиренко



РЕЖИССЕР

ЕЛЕНА ПРОРОКОВА

Я сызмальства «порченный» человек. Лет семи привели меня в кинотеатр, увидела я «Снежную королеву», и все... Заслонка упала. Я оказалась в этом придуманном мире и поняла: весь этот мир можно создать. А титр «Союзмультфильм» дал точный адрес, где это можно сделать. Поэтому я всегда знала, чем буду заниматься: и в художественной школе, и во ВГИКе. К студии я подходила на подгибающихся ногах... Только позже поняла, что люди здесь обитают обычные, живые, что коридорчики кривые, а студия не обязательно храм.

Насчет дома, семьи тоже все непросто. В семье ведь не только друг друга оберегают, холят, объясняются во взаимной любви. В доме надо пахать, работать не покладая рук. Здесь свои привязанности и антагонизмы, свои комедии и трагедии. Можно рассматривать студию, как семью, с этой точки зрения. Свои радости и ужасы. Свои старики, которых надо на себе везти, дети, которых надо воспитывать.

Что изменилось? Сколько себя помню — студию ругали. Да, внутренние отношения и раньше вовсе не были идеальными. В коридорах встречались как родные, в лицо говорили комплименты, но стоило отвернуться... Бывало по-всякому. Как в театре, были свои любимцы, счастливчики, гении и неудачники... Я застала еще мощное поколение анимационных первопроходцев, стариков долгожителей. Иванов-Вано размахивал своей суковатой палкой, и хотя молодое поколение могло посмеиваться тайно, все же относились к нему как к классику.

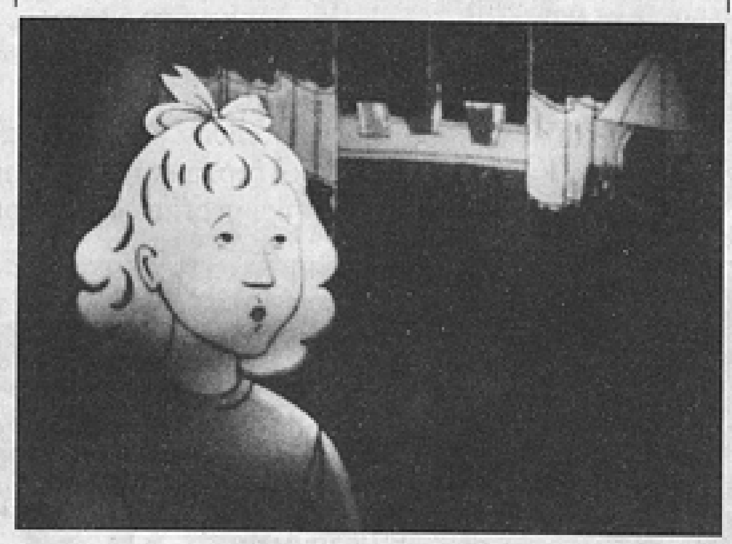
Следующее поколение шестидесятников, как мне кажется, несколько задержалось в «мальчиках» и «девочках». Естественная смена поколений задержалась. Сейчас, когда вокруг не стало поколения стариков, впереди оказалась генерация «карусельщиков» — авторов, вышедших из альманаха «Веселая карусель». Они заняли «авансцену» совсем недавно и еще не успели подобреть, насытившись своим главенством. Но неумолимый ход времени уже сформировал следующее поколение вполне взрослых, самостоятельных художников, которых надолго «законсервировали» по категории «младшие». Это довольно разновозрастное поколение (объединенное временем «выхода» в самостоятельную работу) всерьез занимается кино и пытается уберечь студию от развала.

Мы хотим попробовать в абсолютно новых и довольно жестоких условиях сохранить такой «Союзмультфильм», в котором работают сразу несколько поколений, где в чести индивидуальный почерк, где стареют старики и растет молодежь, обучаясь у профессионалов. Всеми возможными способами мы будем этого добиваться, исключая лишь запрещенные приемы. Для этого вместо кино приходится заниматься немыслимым количеством неинтересных вопросов. Кроме творцов в единый организм студии входят цеха, вспомогательные службы. Материально тянуть этот воз невыносимо трудно: чтобы отремонтировать крышу, надо сэкономить на мультипликате, сделать на один фон меньше. Каждый день жизнь подкидывает печальные сюрпризы — то происходит банковский кризис, то государство снимает деньги в пенсионный фонд. Все непредсказуемо. На одну треть мы кормимся коммерцией. И здесь все сложно. Мы вынуждены взять кондовый заказ, но оговорили для себя права торговать им и таким образом кормить студию.

Осуществлению творческих проектов мешает то, что мешало всегда, — деньги, хотя и в самом анимационном мире ситуация существенно изменилась. Оформились группки, идет постоянный поиск врагов, прессинг конкуренции, дележ денег. Открылось множество студий, в которых железные молодые люди делают свое новое кино. Это закономерно. Но вместе с тем они не

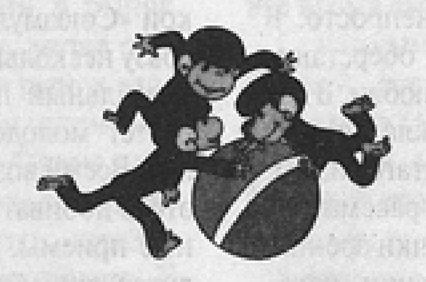


«Выход», реж. Е.Пророкова



принимают ничего другого, непохожего на то, что делают сами. У них нет воспитанного внимания к иному творчеству, они не умеют, как мы умели, видеть и оценивать радости академического, жанрового, лирического кино.

Мы же настроены на приятие штучных режиссеров. Не боясь одновременного существования разных стилей, мы даже приглашали крутых экспериментаторов-кобринцев. Это не испортит марки студии. Лицо «Пилота» можно узнать по кадру, движению, типажу. Мы стремимся сохранить индивидуальный почерк каждого. Кроме того, в нынешних условиях мы продолжаем заниматься прежде всего детским кино. Возможно, косо, неправильно, но оно живет. Хотя для коллег престижней снимать что-то другое. Издержки, обезличка — все это выплывает в самых уродливых формах. Но сразу от этого не избавиться. Тем более ценой революций, войн. Вот этого мы не хотим.



РЕЖИССЕР ЛЕОНИД ШВАРЦМАН

На киностудию я поступил в 1948 году, учась еще на третьем курсе ВГИКа. Для меня это было громадным событием в жизни, потому что я воочию увидел, как создаются фильмы и герои, прообразом которых были персонажи великого Диснея (фильм «Белоснежка и семь гномов» в это время с триумфом шел по кинотеатрам). Но прежде всего студия поражала людьми, создававшими эти фильмы. Это был коллектив, точнее — большая семья, из разных поколений, со своими взаимоотношениями, традициями, правилами. Мы, молодые, смотрели на старших мастеров, как на патриархов мультипликации, и с удовольствием окунались в атмосферу студийных легенд, праздников, огорчений, розыгрышей и скетчей. А главное, притягивала ежедневная творческая работа.

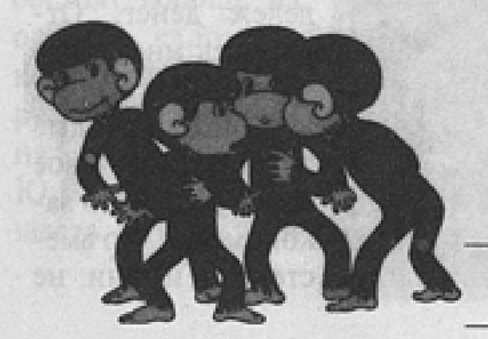
Для меня, как для старого работника студии, этот контраст «вчера» и «сегодня» особенно велик. По-моему, нынешняя студия лишилась всего. И если старый «Союзмультфильм» был для меня и моих товарищей родным домом, то теперешний давно утерял это понятие и скоро может лишиться даже здания по адресу: Каляевская, 23а.

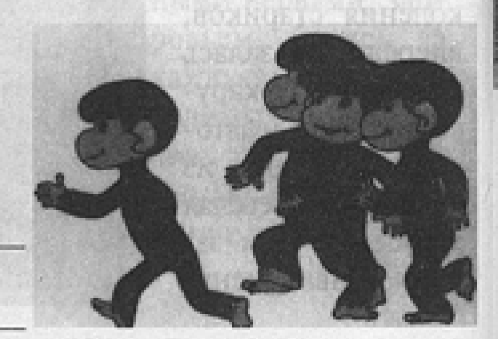
В разные годы мне нравились разные мастера киностудии. И все же наибольшее влияние, несомненно, оказал на меня Л.Атаманов, с которым я сотрудничал как художник-постановщик много лет, создавая «Золотую антилопу», «Снежную королеву», сериал «Котенок по имени Гав».

Я благодарен замечательному художнику А.Сазонову, моему учителю, привившему мне любовь к искусству мультипликации. Из современных режиссеров наиболее близок Э.Назаров. Все его фильмы я очень люблю.

Главную причину падения уровня фильмов студии я вижу в развале «Союзмультфильма» как единого творческого и технологического организма.

Хотелось бы продолжить работу над детским сериалом «Обезьянки младшего возраста» совместно со сценаристом Г.Остером.





«Обезьянки, вперед!», реж. Л.Шварцман



ЛАРИСА МАЛЮКОВА

КУДА ИДЕМ МЫ С ПЯТАЧКОМ?

Моя детская была наполнена пестрым ворохом мелодий, вскриков, всхлипов. Солнечная россыпь «Чунга-Чанга» и страшновато-лихой хрип «раз-бо-бо-бо-бойников», срывающееся тявканье крошечной верной Варежки и неповторимо неправильный ритм бодрого шага хлопотуна Винни Пуха. Мечтательные вздохи Ежика, пытающегося в тумане разглядеть, высмотреть целый необъятный мир... обнять его и полюбить.

Ныне «Союзмультфильму» уже шестьдесят. И во многом благодаря ему мы сохранили в себе отзвуки детства. В каждом из нас своя история «Союзмультфильма», свои векторы вполне личных взаимоотношений с классическими персонажами. Сказки моего детства произрастали на клумбе большого стиля советской анимации. Слушая на ночь «Конька-Горбунка», «Аленький цветочек» или «Бармалея», я видела персонажей, придуманных И.Ивановым-Вано, Л.Шварцманом, Л.Атамановым, Л.Мильчиным, Л.Амальриком, В.Полковниковым... Читая «Снежную королеву», «Серую шейку», «Левшу» или «Двенадцать месяцев», оказывалась в уже уютно обжитом пространстве и времени. Это был не только узнаваемый, но хорошо знакомый мир — мир анимации, мир моего воображения, непостижимо верно угаданный фантазией великолепных художников.

Статья о «Союзмультфильме» могла бы выглядеть и так: перечень названий фильмов (а число их приближается к двум тысячам) и необъятный список имен... Людям сведущим каждое имя сказало бы чрезвычайно много. За каждой подписью в титрах союзмультфильмовских картин — фрагмент одушевленной истории этого Города мастеров — горы рисунков, реки красок, бесконечные километры пленки...

•

Конечно, и задолго до возникновения «Союзмультфильма» делалась отечественная мультипликация. Кустарным способом со-

здавались подлинные шедевры, такие как «Почта» М.Цехановского, «Сказка о царе Дурондае» И.Иванова-Вано... Хотя этот вид творчества всегда обладал некоторым изъяном. Таким врожденным «привычным вывихом» для анимации стала ее периферийная роль в системе киноискусства. Самоощущение «племянника из провинции», непрошено мозолящего глаза столичному большому Кино, прошло сквозной нитью через историю анимации и, в частности, «Союзмультфильма». Некоторые особенно смелые художники вообще позволяли себе сомневаться в принадлежности этого рукотворного вида творчества к Десятой музе. На положении постылой падчерицы крошечные мультгруппки существовали в 20-е годы и на «Совкино», и в «Межрабпомфильме». И после Московского фестиваля 1935 года под мощным обаянием диснеевских лент идея объединения разрозненных студий общей производственной базой была решительно претворена в жизнь.

Парадоксально, что общая идея сталинизации искусства (шел 1936 год, и этим все сказано) в анимации обрела личину заокеанского дядюшки Уолта. После триумфальных показов диснеевских картин на I Московском кинофестивале их создателя канонизировали. Диснеевская технология превратилась в лекало, камертон, на соответствие которому проверялся каждый фильм, персонаж, движение. Диснея с восторгом беспрерывно крутили в Кинокомитете, а «Союзмультфильм» был призван утолить этот голливудский зуд. С тех пор на протяжении более чем трех десятков лет история «Союзмультфильма» развивалась в основном как взаимоотношения с диснеевским методом — веселым, красивым, с завитушками из трюков и гэгов. Но вместе с очаровательной легкостью и гибкостью диснеевские рамки безбожно сжимали пространство фантазии, унифицировали творческие почерки, вынуждали формовать аккуратные кирпичики поточной продукции. Была прервана нить развития культуры, естественный путь восхождения к тайнам искусства. Путь, начатый Старевичем, Цехановским, зарастал до лучших времен.



«Сказка о попе и о работнике его Балде», реж. П.Сазонов

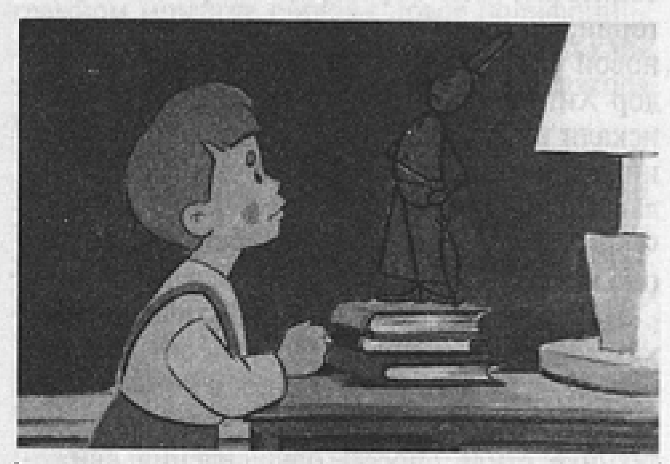
Влияние американской комической также «читается» в подавляющем множестве лент «Союзмультфильма» вплоть до начала 60-х годов. Однако и в тисках этих дружественных голливудских объятий рождались живые, яркие, самобытные творения, поражавшие разнообразием интонаций, красок, изобразительностью. Фейерверк соцветий живописи, лубка, деревянной росписи в классических фильмах Иванова-Вано, лучистая жизнерадостность, наивность картин сестер Брумберг, дивная изобретательность «Кораблика» Л.Амальрика и «Мухи-Цокотухи» В.Сутеева, сказочная воздушность, северный колорит «Заколдованного мальчика» А.Снежко-Блоцкой и В.Полковникова... А «Необыкновенный матч» М.Пащенко и Б.Дёжкина с невозможным сочетанием полярных красок, эксцентрики и нежности... Нет, все равно не назвать все самое ценное, неповторимое. У каждого в памяти — свой калейдоскоп, своя «карусель» картин, любимых девочками и мальчиками.

Говорят, ученые определили особенную энергетическую заряженность ряда старых анимационных картин. Не удивлюсь, если в ближайшее время среди новых лечебных методик появится «аниматерапия», показанная особенно загрубевшим сердцам. «Серая шейка» и «Заколдованный мальчик», «Кораблик» и «Золотая антилопа» — картины, в которых ощущаешь не только тепло пальцев их создателей. Эти фильмы, по точному замечанию Ф.Хитрука, не снимали, а ворожили.

Союзмультфильмовские режиссеры были настоящими небожителями, все относились к ним со священным трепетом, почитанием. В комнату к режиссеру опасались заглянуть. Когда Владимир Полковников входил на студию, «перекурщики» старались «испепелиться» мгновенно. Он был настоящим барином, при этом непременно здоровался за руку с каждым вахтером (с вахтерами здесь всегда был хронический перебор), неторопливо раскланивался с каждым встречным. Говорят, Полковников был деликатен до такой степени, что не позволял себе наступить даже на тень человека, идущего с ним по улице.

Борис Дёжкин обладал взрывной непредсказуемостью циркача, беспокойным характером и привычкой подшучивать в самых неожиданных ситуациях. Сверхколоритнейший, хлебосольный патриарх Иван Иванов-Вано, казалось, знал все святые святых, все тайны этого искусства, ведь практически стоял у его истоков. Он был радостен и обидчив, как большой ребенок, а просмотр картины превращал в огромный день рождения, праздник для всей студии. Последний свой фильм Иванов-Вано снимал в восемьдесят четыре года.

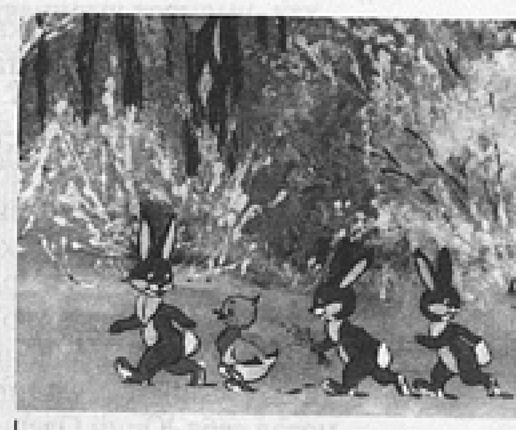
Мягкий до вкрадчивости Лев Атаманов сам походил на своего героя Оле Лукойе, хитроватая улыбка постоянно пряталась в морщинках вокруг его глаз. А первую международную награду, приз Венецианского фестиваля 1947 года, студии принесли золотые


«Федя Зайцев», реж. В. и З.Брумберг

руки Мстислава Пащенко. Михаила Цехановского за умение сохранять дистанцию во взаимоотношениях с людьми считали несколько загадочным и непонятным. Он держался особняком и старался не изменять вкусовым пристрастиям молодости. Взрывы гомерического хохота доносились из комнаты сестер Валентины и Зинаиды Брумберг, сохранивших до преклонных лет умение по-детски удивляться, веселиться и хулиганить.

Судьба студии складывалась из сбывшихся и несбывшихся надежд, открытий и отчаяния, слез и смеха, влюбленности и зависти ее обитателей. Здесь помнят, как вечером 21 июня 1941 года показывал свою новую работу «Муха-Цокотуха» замечательный мастер В.Сутеев и каким веселым и праздничным был тот просмотр...

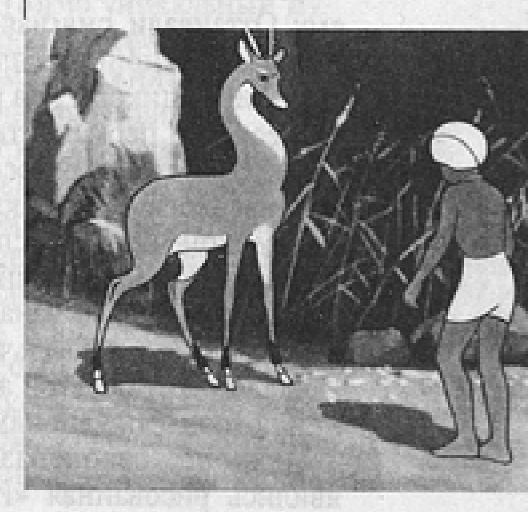
Не попавшие на фронт работали на «Воентехфильме», остальные выехали в эвакуацию в Самарканд. Но и в тех чудовищных условиях, потеряв на фронте многих коллег, удалось сохранить студию, собрать всех выживших. И в 1947 году уже выходит полнометражный, яркий и веселый «Конек-Горбунок».


«Серая шейка», реж. Л.Амальрик, В.Полковников

Рассказывают, к одной из юбилейных дат Победы вывесили в холле стенгазету с фотографиями ветеранов, сделанными в их юности. Зрелище, по свидетельству очевидцев, незабываемое: стайки студийных девочек восторженно щебетали, не в силах ни оторваться от этого «иконостаса» красавцев, ни выбрать самого неотразимого...

Пожалуй, сегодня атмосферу былой праздничности, живительной легкости можно ощутить лишь в чудом сохранившейся комнате старейшего оператора студии Михаила Захаровича Друяна. Здесь, вокруг торжественно расположившегося в центре монументального съемочного станка (устрашающий вид его отчего-то напомнил мне шутливое сравнение легендарными аниматорами Ходатаевыми их мультстанка с гильотиной), живет классика отечественной анимации. Практически от пола до потолка стены этой уникальной комнаты завешаны «шапками» знаменитых фильмов. Рассматривая эту бесконечную яркую вереницу «знакомцев», начинаешь сомневаться: а были ли фильмы, снятые не Друяном?

Но не только снисходительная ностальгия по детству вновь и вновь возвращает нас к старым союзмультфильмовским лентам. Не только профессиональная добротность, заразительная, подчас избыточная эмоциональность, умение внятно и просто рассказать историю. Ясная гармония, органика всех составных присуща их создателям. В тех лентах — восхитительная беспечность, по-детски безоблачная радость, празд-


«Золотая антилопа», реж. Л.Атаманов

ничность, присущие, как ни парадоксально, произведениям тоталитарной эпохи.

•

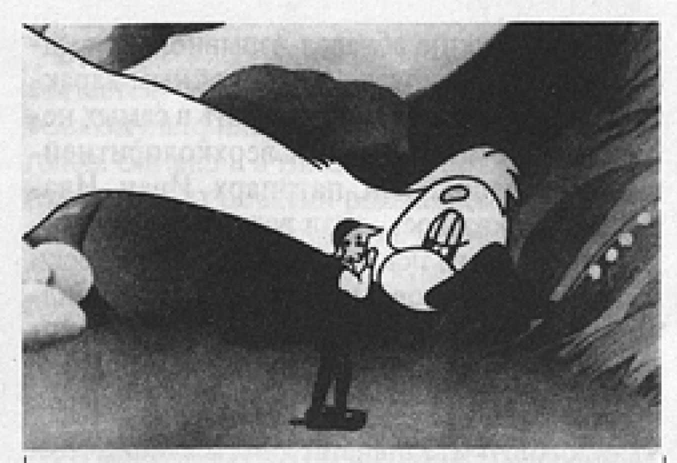
Мультипликация в сталинские годы была относительно спокойной нишей в большом культурном застенке, выстроенном с особым тщанием для художников. Здесь «отсиживались» опальные Н.Эрдман и М.Вольпин, придумывая множество замечательных и, как им казалось, совершенно «беззубых» сценариев. Главным «мультипликером» гордо именовал себя Юрий Олеша.

Мультипликация, очевидно, представлялась лучшими подмостками счастливого детства, таким веселым кукольным театром, которым так любят управлять Карабасы-Барабасы. «Союзмультфильму» было строго указано заниматься исключительно детской тематикой. Но и в этом оазисе «счастливого детства в родной стране» о безмятежной жизни не приходилось и мечтать. Пожар подчас разгорался самым неожиданным образом. Совершенно безобидный, наивный «Колобок» Владимира Сутеева был обвинен в искажении действительности и карикатурном изображении колхозников. В его же «Дяде Степе» у девочки оказались слишком толстые для советского ребенка ножки, что было инкриминировано авторам как идеологическая незрелость. Художникам анимации пришлось в полной мере разделить участь своих театральных и кинематографических коллег. Точно так же здесь вырезали, клали «на полку» и переозвучивали фильмы по самым ничтожным поводам. Работы сдавались «с третьего раза и второго инфаркта». Подобных примеров немало у каждого режиссера студии. Жестокость «кураторов» чувствовалась уже с момента заявки, темплана. «Темных кошек» в темных просмотровых залах выискивали великое множество.

•

Оттепель отозвалась в анимации по-своему. Оттаивали, смягчаясь, строгие «управдомовские» каноны, теплели лица чиновных «регулировщиков». Эта революция была пластической и перманентной. Словно медленно сползал тяжелый, основательно запыленный идеологическими клише занавес, открывая бесконечную перспективу техник, стилей, манер, умопомрачительную высоту профессионализма. За занавесом, за таинственной дверцей в подвальчике Папы Карло все увидели берега другой анимации, не связанной поточными канонами.

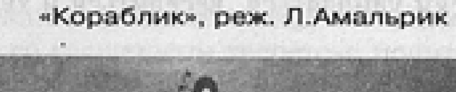
Годом переворота назван 1962-й, когда появились рисованная «История одного преступления» Ф.Хитрука и кукольная «Баня» С.Юткевича и А.Карановича. Картины были по тем временам не только непривычно злободневны, явно обращены к взрослой аудитории, но они стали реальным постижением новой семантики этого вида искусства. Федор Хитрук и его художник Сергей Алимов искали новые способы условного движения, иные принципы одушевления персонажей, лаконичную и вместе с тем емкую пластику. Фильм стал больше, чем конкретная история, он вырос до авторского высказывания.



«Заколдованный мальчик», реж. В.Полковников, А.Снежко–Блоцкая

Получила убедительное пластическое доказательство необходимость соответствия драматургии и ее воплощения в конкретной, единственно возможной экранной лексике: технике, стиле, способе одушевления, движении. Замечательные художники заявили право на индивидуальный творческий почерк, на обращение к области немотивированного, рефлексию, поэтические пробы.

Сегодня почти невозможно представить себе, какими эстетическими откровениями, какими событиями Времени для поколения 60-х были «Жил-был Козявин» и «Стеклянная гармоника» Андрея Хржановского, на мой взгляд, самого синкретичного художника в



«Кораблик», реж. Л.Амальрик





«Необыкновенный матч», реж. М.Пащенко, Б.Дёжкин

анимации. В его фильмах сплавлены в единую живую ткань фактуры музыки, изобразительного искусства, поэзии, они не дополняют, а пластично прорастают друг в друга, в филигранном монтаже обретая новое полифоничное звучание. Эстетическая новизна этих картин оказалась столь шокирующей, что автора немедленно сослали в морскую пехоту...

Про фильмы Юрия Норштейна, кажется, уже все сказано. В них аура удивительной жизни мерцает и умирает вместе с экранным лучом. Хотя начинался Норштейн задолго до выхода его знаменитых, весь мир потрясших картин. Пластику его особого, неповторимого движения можно угадать и в «Сече при Керженце», сделанной с Ивановым-Вано, и в ювелирно отточенных сказках, и во многих старых союзмультфильмовских лентах, на которых он работал художником-мультипликатором.

В небольших, а главное немногих, фильмах Эдуарда Назарова умещается вся антология смеха — от размашистого раблезианского хохота до тишайшего всхлипа, грустной улыбки. Увы, уже скоро десять лет, как один из ведущих режиссеров мировой анимации, самый остроумный из союзмультфильмовских

«Варежка», реж. Р.Качанов



остряков, по его собственному точному, как всегда, замечанию, не «анимирует».

Собственно говоря, «школа» «Союзмультфильма» складывалась как разнофактурная мозаика. Каждый из мастеров вносил в общую палитру свой стиль. Великолепный экспериментатор Гарри Бардин совершал свои проволочно-пластилиновые безумства рядом с замечательными традиционалистами Владимиром Пекарем, нашедшим себя в этнографической серии, и Владимиром Поповым (слава его «Простоквашино» может быть сопоставима с не менее славными Нью-Васюками). Здесь обитали настоящие гофмановские дроссельмейстеры, сказочники-кукольники Идея Гаранина, Николай Серебряков, Алина Спешнева. Несколько позже к ним присоединился Станислав Соколов. Дебютанты-«карусельщики» (вышедшие из альманаха «Веселая карусель») — Галина Баринова, Анатолий Петров, Валерий Угаров, Леонид Носырев, Геннадий Сокольский, создав знаменитые коллективные ленты (возможно, самые любимые детьми), далее разбрелись по аниматографической карте в самых разных направлениях. А как жаль, что практически ничего не снимает сегодня Александр Горленко — изобретательный остроумец и тонкий лирик.

Когда однажды на студию приехали два ведущих мультипликатора с диснеевской студии, они были потрясены прежде всего качеством наших фильмов, но в той же степени поразила их полиязычность работ, разность авторских стилей, идей, технологий.

•

В свое время, после изгнания божьих служителей и паствы из храмов, храмы заселили такими же «юродивыми» — библиотекарями, реставраторами, мультипликаторами. Ныне всех их обратно же выгоняют божьи служители. Кукольников «выметали» из здания церкви в Спасопесковском переулке с помощью казаков и их шашек. Погиб уникальный музей неповторимых «знакомцев»-кукол, одушевленных российскими художниками, затоплена коллекция бесценных материалов.

Здание на Каляевской разваливается на куски. Но и это полбеды. Вся же беда в том, что и оно — бывшая церковь. Значит, и на Каляевку нашлись новые, то бишь старые, хозяева — приход Николы Чудотворца в Новой Слободе. Нет, писать о внутренних студийных распрях, хронических организационных нестыковках нет никакого желания. Да и впору, подобно гаринскому королю, озираясь в полупустых бесконечных переходах каляев-


«Конек–Горбунок», реж. И.Иванов–Вано

ского пароходика, закричать: «Жители сказочного королевства, а жители сказочного королевства!..» Ушли мэтры — четыре кита отечественной анимации Хитрук, Норштейн, Назаров и Хржановский создали свою школу «Шар». У Гарри Бардина своя студия. В.Угаров, С.Соколов, Н.Орлова, Н.Дабижа и многие другие снимают английские сериалы в студии «Кристмас-фильм». Кто-то и вовсе покинул кинематографические пенаты (как, например, Идея Гаранина), а кто-то в поисках пропитания работает «налево».

А ведь у всех еще на памяти времена, когда «Союзмультфильм» выпускал до сорока частей в год. Правда, столь же постоянной и в какой-то степени справедливой была критика студийных работ с сакраментальным нестареющим упреком в усредненности продукции. Нынче же всеобщая капитализация и вовсе перевела «Союзмультфильм», бывший флагман отечественной анимации, в разряд полунищего, еле-еле сводящего концы с концами. При этом «Союзмультфильм» продолжает оставаться почти единственной в стране студией, обладающей технической базой для выполнения полного производственного цикла. А фильмов все меньше и меньше, число их не дотягивает до десяти.

«Последний лепесток», реж. Р.Качанов



Студия, славившаяся не только именами звезд-режиссеров, но прежде всего крепостью, оснащенностью тыла — среднего звена: мультипликаторов, прорисовщиков, фазовщиков, заливщиков, контурщиков, — ныне пытается собрать под свое крыло (изрядно общипанное) остатки неразбежавшихся профессионалов. Благо, это еще возможно. Многие из работавших в последние годы на «левые» заказы, делавших «негритянскую» работу на других студиях, остались в штате. Хотя ряд профессий находится просто на грани вымирания. Практически нет прорисовщиков, контурщиков, и фазовщики наперечет.

Шанс на спасение сегодня может дать только сериал, та самая лимитированная массовая продукция, которая потоком захлестнула все телевизионные каналы. И потому шанс этот не выглядит исключительно заманчивым подарком судьбы. Как бы ни утешало себя и своих сотрудников руководство студии тем, что проект «Всеобщая медвежья служба» — паритетная с «Би-Би-Си» работа, всем очевидна ее заказная «начинка», хотя и с некоторыми оговорками. Примитивный многосерийный комикс об интернациональной группе медведей-спасателей, кстати, заведомо уже многими принятый «в штыки», готов к производству как возможность выжить, пережить кризисный момент. Заморская «пилюля» (привезенная знаменитым продюсером «Звездных войн» Гарри Куртцем) прописана как спасение больной студии от распада, возможность загрузить цеха, дать людям работу. Здесь надеются, что пока другие студии, подобно свердловской, разваливаются, мультипликационная фабрика пересидит дурные времена «на конвейере», штампующем мишек, что этот многосерийный «зонтик» с картинками в широком медвежьем ассортименте — от гризли до панды — убережет от безысходности переходного периода.

Есть еще одна проблема, решению которой призван способствовать постылый сериал. Мы так упивались в последнее время фестивальными триумфами нашей анимации, что совершенно не заметили общего упадка ее профессионального уровня. Мы так долго раздували щеки, воспевая единичную рукотворность, неповторимость авторских фильмов, гневно отвергая всяческие предложения «продаваться за гроши», «снисходить до заказухи», что совершенно пропустили момент,

когда нам уже почти никто и не предлагает продаваться. В странах бывшего соцлагеря можно быстрее, дешевле, а главное, качественнее выполнить любой заказ. На «реабилитацию» потребуется время.

•

В последние годы студия переживает наиболее тяжелый кризис. Это самая настоящая многоактная драма с множеством персонажей и неожиданным, подчас криминальным поворотом событий: здесь и уплывшая было за океан «золотая коллекция» «Союзмультфильма» (правда, большая часть фильмов уже возвращена), и уход со студии мэтров, и финансовый кризис, и расшатывающие слабый студийный организм внутренние конфликты. Каждая из тем могла бы стать ключевой для отдельной журнальной публикации. Каждая из них могла бы явиться началом конца... Все же Шопена заказывать рано. Медленно, страшно трудно студия все-таки выползает. Наверное, благодаря тем странным людям, которые остались в этом полуразвалившемся доме и подобно муравьям, тащат груз, многократно превышающий их собственный вес.

Все уже вроде бы махнули на них рукой, предвосхищая любой фильм с маркой «Союзмультфильм» зевком, иронической усмешкой, демонстративным ожиданием серятины. Однако нет-нет, да и появится новый фильм Елены Гаврилко и Юрия Батанина, пожалуй, наиболее зрелых, талантливых и непредсказуемых художников среднего поколения. Обрадует изысканной гармонией музыки и изображения встреча с «Рождественской фантазией» Людмилы Кошкиной. Совершенно по-новому оживут в старых сказках дивные куклы Сергея Олифиренко. Найдет емкую зримую метафору в своем фильме Андрей Ушаков. Продолжит свой титанический труд, кропотливо и ювелирно создавая греческую антологию мифов, студийный «Пимен» Анатолий Петров.

В планах нынешнего года обнадеживает возвращение прекрасного мастера Николая Серебрякова, решившегося на постановку «Ворона». Снимает «Нити любви» анимационный анфан-террибль Иван Максимов, не изменяя своим обязательным хвостатым и носатым монстрикам. По мотивам картин Шагала делают фильм Алексей Шелманов и Алексей Туркус. Изыскиваются деньги для полнометражного «Щелкунчика» Татьяны Ильиной.

Суждено ли свершиться этим проектам? «Союзмультфильм» стал характерной иллюстрацией драмы в отечественном кино. На фоне общего кризиса культуры и анимация оказалась в печальной роли обедневшей дворянки, из последних сил пытающейся поддерживать собственное реноме. С одной стороны, вроде бы сохранены атрибуты внешнего благополучия — еще не разрушена школа отечественной анимации, продолжается дождь престижных призов, с другой — шансов на выживание в нынешней ситуации у нее не так уж много. И без всесторонне продуманной программы реанимации российской анимации с привлечением Роскомкино, ведущих студий, крупнейших мастеров надежда на спасение и вовсе приближается к нулю. Подобные проекты в спешном порядке сейчас прорабатываются, и дай Бог, личные амбиции их авторов не помешают скорейшему претворению этих программ в жизнь.



«Сказка сказок», реж. Ю.Норштейн

В самом деле, надо спешить. Чтобы анимация не уподобилась лошади-кванга из фильма Идеи Гараниной «Кошка, которая гуляла сама по себе». В одном из эпизодов картины бежит по прерии нарисованная лошадь, распустив по ветру хвост. Лошадь, истребленная еще в прошлом веке...

«Пейзаж с можжевельником»,
реж. А.Хржановский



Мой «Союзмультфильм» начинался еще в «доме на Поварской», том самом бывшем Доме политкаторжан, холодноватом здании конструктивистского стиля. Впервые попал я туда в 1937-м, через год после создания студии анимации. Один из друзей, посмотрев как-то странновато на мои рисунки, посоветовал мне «толкнуться» к мультипликаторам. Вот я и «толкнулся», хотя, казалось, в тот момент проблема выбора профессии передо мной не стояла. Я уже определенно решил стать художником-иллюстратором.

ФЕДОР ХИТРУК

МОЙ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

Обойдя полукруглые выступы здания во дворе, я открыл дверь и сразу увидел стенную газету с потрясающе смешными и очень злыми карикатурами. Оторваться от нее было невозможно, особенно привлекало зловещее изображение Мефистофеля с двумя шишками на лбу вместо рогов. Я вошел в кабинет начальника производства, которому нес папку с рисунками, и остолбенел. Передо мной сидел Мефистофель — те же шишки, та же улыбка. Я почти ничего не успел сказать, как уже получил от ворот поворот. Мультипликаторы, как оказалось, не были нужны. Почему-то это меня чудовищно расстроило. Я был оглушен, подавлен. Отказ вдруг пробудил какую-то тягу, почти любовь к этой непонятной и недостижимой, как мне тогда казалось, профессии. Я повторял свои безуспешные попытки, пока не прочитал в газете о долгожданном наборе по конкурсу. Ту стенную газету с карикатурами Дёжкина, Козлова я потом неоднократно вспоминал, встречаясь на студии с ее персонажами.

Работать я начал на третьем этаже в 41-й комнате с окнами на Новинский бульвар. Длиннющий коридор, множество дверей с нелепыми надписями: «Здесь не кусаются», «Сенька-африканец», «Почему у носорога шкура в складку?» Атмосфера была новой, непонятной, и чувствовал я себя довольно неуютно. Воображение мое навсегда поразили увиденные в 1935 году на I Московском кинофестивале диснеевские картины. Казалось, я встретился с чудом, и создание подобных произведений представлялось неким таинством, волшебством. Одушевители же оказались отнюдь не волшебниками. Они надевали халаты, нарукавники, что-то бормотали себе под нос и говорили все о каких-то пу-

«Винни Пух», реж. Ф.Хитрук



стяках: где чего дают, что в буфете... Внимания на меня никто не обращал, посадили у двери, рядом с телефоном. Постепенно я начал приглядываться к людям: добрейшему Борису Титову, Лиде Резцовой с ее сияющей улыбкой... Правда, Дёжкина я встретил не сразу. Его на месяц «убрали» со студии. Шутников там было много, но Дёжкин был шутником совершенно неподконтрольным. Шел 1937 год — время, крайне не расположенное к шуткам. По телефону он кому-то ляпнул: «Ну поздравляю тебя — Орджоникидзе, говорят, кокнули!» Его быстро-быстро и спрятали.

Когда Дёжкин вернулся, все как-то оживилось, завертелось быстрей. Он кричал на всю комнату, вскакивал с места, делал обратное сальто. У него были стальные бицепсы. И работал он потрясающе — легко и артистично. У меня же ничего не получалось, работа стала для меня кошмаром, вспоминаю это время, как дурной сон. Сцену мне дали всего секунд на шесть. А рисунков я сделал, наверное, полторы тысячи. И все выбрасывал, выбрасывал. Я выбрасывал уже как-то отстраненно, автоматически. Дойдя до своего предела, отчаяние перешло в апатию, контрастом которой было лишь острое чувство стыда. Сидел я возле телефона, и все, бравшие трубку, невольно бросали взгляд на мои каракули. Я немедленно мял новые рисунки и бросал в корзину.

Втайне я уже давно и безнадежно влюбился в нашего профорга Фаину Георгиевну Епифанову, жену Дёжкина. Она была лет на десять старше меня. Женщина столь великолепная, что в нее были влюблены и студийцы, и заглядывавшие на студию знаменитости. Между тем сознание собственной никчемности неотвратимо подталкивало меня к уходу со студии, пока меня не выгнали. От грустных мыслей отвлекали фильмы, которые я мог посмотреть в кинотеатре, находившемся в том же здании, куда можно было выскользнуть через служебный ход. Но однажды наш профорг меня выловила и, предав публичному позору, сказала сакраментальную фразу: «Сюда ходят работать, а не киношку смотреть!» Так на меня обратили внимание. Фаина Георгиевна взяла меня в ассистенты и поручила одушевлять какие-то персонажи в массовке. Она существенно помогла мне, помогла поверить в свои силы, предложила работу, которая получилась. Это была сцена из «Мухи-Цокотухи» — толпа насекомых. На просмотре чернового материала я увидел своих родных козявочек, двигающихся, по-разному существующих. Никто и внимания на них не обратил, мне же они страшно понравились. Потом была сцена с дворником. Кажется, это был «Дядя Степа» В.Сутеева. Сутеев никогда не давал почувствовать дистанцию между ним, мэтром, и нами, начинающими мультипликаторами.

Жизнь студии была наполнена бесконечными розыгрышами. Сутеев, к примеру, любил стрелять папиросы. Зная это, ребята подшучивали над ним. Лишь попросит он папироску, как в ответ слышит: «Да это последняя», и пачка летит в урну. Он разгадал эту хитрость, но и тут оказался обойденным более ловкими шутниками. Я был свидетелем такой сцены. Сутеев, как коршун, бросился к мусорной корзинке и с триумфом вытащил сигаретную пачку... заблаговременно набитую всякой дрянью.

Это было счастливейшее время молодости, влюбленности. Атмосфера притягательной раскрепощенности — вечера, капустники. Уют крошечного просмотрового зала. Небольшой буфет, куда все набивались поболтать. Боже мой, когда я был на фронте, то все время вспоминал: «Ну, отчего же я не ел в буфете сметаны, не наелся ее вдоволь!» В коридоре ужасно шумел заведующий производством Башкиров. Он страшно кричал, топал ногами, при этом на лбу у него надувалась розовая венка: «Вы думаете кончать картину или нет! Я вас немножечко, маненечко, не совсем понимаю!» Никто его не боялся и всерьез не принимал. Конечно, не все отношения складывались идеально. Были и у нас свои Монтекки и Капулетти. Например, Иван Петрович Иванов-Вано и Александр Васильевич Иванов. Об их вражде знали все, их отношения были нескончаемой пьесой, и у встреч этих абсолютно гоголевских персонажей всегда были зрители. Вот Александр Васильевич такими мелкими шажочками заходит в комнату к Ивану Петровичу... Все уже затихают в предвкушении бури, потира-

ют руки: «Ну, сейчас будет...» И действительно, через несколько минут Александр Васильевич выходит, посмеиваясь совершенно безобидно, быстро семенит прочь. Вслед же ему несутся проклятия, жуткая ругань. Еще через десять минут они тишайшей парой уже сидят в буфете, доверительно о чем-то шушукаясь. Все было как-то проще: и ссоры, и интриги, и обиды. И фильмы были проще, наивнее, а вместе с тем — сколько прелестных картин было сделано. Я вот уже лет сорок не видел «Шумного плавания», но после «Микки-дирижера» это было вторым потрясением в моей жизни.

Моя настоящая школа прошла за спиной у Дёжкина. Затаив дыхание, я часами мог стоять и смотреть, как он работает. Это был настоящий виртуоз, он просто музицировал, при этом каждой своей клеточкой пританцовывал, сидя на стуле. В его молниеносных зарисовках движение уже каким-то образом угадывалось. Эти сцены, рождавшиеся на моих глазах, перенесенные с бумаги на экран, оставляли ощущение чуда, чего-то сверхъестественного.

Только когда я начал делать самостоятельные сцены, я стал спускаться в другие цеха. По какому-то стечению обстоятельств мои сцены попадали в цехе фазовки к Марии Мотрук. В «заливке» и в «фазовке» сидели сплошь женщины, и мое появление вызывало игривое воодушевление. «Хитрук, — кричали мне, — когда же ты женишься на Мотрук?» Мы краснели и вскоре начали ненавидеть друг друга. Закончилось все, впрочем, любовью и женитьбой. Правда, уже не в Москве. В 1940 году мы подрядились на работу к Л.Атаманову в Ереван делать полнометражный фильм «Волшебный ковер». Компания подобралась большая и замечательно веселая. То время кажется мне самым счастливым и ослепительно радостным. Медовый месяц, медовый год. Быть может, это светлое ощущение усилено контрастом с последующими затем тяжелыми военными годами. Со студии на фронт ушли многие. Многие навсегда. Я вернулся в 1947 году. (После 45-го вдруг вновь повестка: забрили меня в Германию на два года переводчиком с немецкого.) По возвращении попал к Б.Дёжкину и С.Филиппову на фильм «Слон и Муравей». Мне досталась труднейшая сцена падения Слона, сказались годы отлучения от профессии, вспомнились мытарства первых дней на студии. Но Дёжкин меня поддерживал: в одно касание прошелся по моей сцене, и она зажила...

На студии были мэтры: М.Цехановский, М.Пащенко. К ним я, как и все мои коллеги, относился с пиететом. Еще в 1938 году неизгладимое впечатление на меня произвел фильм «Джябжя» М.Пащенко. Это совершенно не было похоже на Диснея, на наши фильмы! По изобразительной культуре картина была на несколько порядков выше того, что в те годы да и много еще лет спустя делалось у нас.

Впервые к Цехановскому я попал на «Цветик-семицветик». Мастер заметно отличался от всех. Какая-то особенная стать, холодновато-уважительная манера общения, «ленинградская отстраненность». К каждому он обращался с подчеркнутым уважением, никаких «Федь», несмотря на значительную разницу в возрасте, — всегда «Федор Савельевич». Конечно, в свои преклонные годы он не мог все запомнить, как и я сейчас бедствую со своим склерозом. Но в записной книжке у него были записаны все имена и отчества. Он был всегда вежлив, спокоен, подчеркнуто корректен, но невозможно категоричен. Его нельзя было ни в чем убедить. Думаю, как одушевителей он нас совершенно не признавал, требуя просто технического исполнения заданий. Он был сам прекрасным графиком, а если ему нужна была живая игра, точное движение, он приглашал Бориса Чиркова или еще какого-нибудь актера. И движение он всегда видел только по-своему. Помню, будучи уже достаточно уверенным в своих силах, я сделал какую-то небольшую, несложную сцену. Проверив себя по записной книжке, он сказал: «Федор Савельевич, эта фаза у вас падает». Пытаюсь как-то объяснить, мол, для разгона... я хотел... В ответ вежливая непреклонность: «Исправьте, пожалуйста». А в «Девочке в джунглях» я все же его обманул и горжусь этим. Дал он мне снятую на пленку девочку, чтобы я буквально «перевел» ее на бумагу. Посмотрел я, а переводить не стал, сделал по-своему. «Ну, вот видите, — довольно потирая руки, проговорил Михаил

Михайлович, посмотрев мою работу, — как помогает снятый на пленку материал».

Когда «Союзмультфильм» перебрался на Каляевскую, на первом этаже еще не было перегородок. В высоком сводчатом зале стояло столов шестьдесят. Сначала я работал рядом с М.Пащенко. Видимо, присмотревшись ко мне, он пригласил меня на картину «Лесные путешественники». Но на Каляевской атмосфера уже существенно изменилась. Лишь в небольшом коллективе существует реальная возможность сохранения тепла, душевных отношений. Эта особая сердечность уже эпизодически возникала лишь в каких-то микрогруппах. Пятьсот человек не могут существовать в гармонии. Впрочем, ныне и это время вспоминается с ностальгической грустью. Как мы болели друг за друга... И зависть, и интриги, и размолвки — все это было, но в довольно скромных, отнюдь не шекспировских размерах. Во всяком случае, работай у нас Булгаков, он не написал бы «Театрального романа» — такого накала и поляризации страстей не было. Премьеры, праздники, похороны — в общем, обычная жизнь во всем многообразии ее проявлений. Пожалуй, последний раз общестудийное горе захлестнуло всех, когда мы прощались в просмотровом зале с Романом Качановым.

В 60-е жизнь наша довольно резко свернула с накатанной колеи. Мы отстояли свое право на социальную тематику, право затрагивать серьезнейшие проблемы в наших картинах. По существу, до этого мы делали исключительно детское кино. Пришли новые замечательные художники: С.Алимов, Н.Двигубский, В.Левенталь. Они властно и ярко заявили свой стиль, почерк. Все это катализировало неожиданные эстетические повороты, пришедшиеся на долю моего поколения. Поворотов, и довольно крутых, мы и в самом деле пережили много. В последнее время тоже.

Сегодня на наших глазах складывается новый тип анимационного деятеля. Он и режиссер, и организатор производства, и менеджер, при этом в необходимой мере подкован юридически. Такой профессиональной синтетичностью отличаются Александр Татарский, Гарри Бардин. Оттого студии, ведомые ими, создают профессионально качественные произведения. Жизнь вокруг меняется молниеносно, и соответствовать ей довольно нелегко.

Я испытываю подлинную грусть, обращаясь ко многим невосполнимым потерям. Жалко колоссальный потенциал профессионалов, десятилетиями накапливаемый, по крупицам собранный. «Союзмультфильм» был мощнейшей студией. Около тысячи трехсот фильмов сделано здесь. А еще студия всегда была в прямом и переносном смысле этого слова Школой, где выросли наши мастера, где обучались многие из мэтров, возглавляющих ныне мультстудии в странах так называемого ближнего зарубежья. Тем более горько наблюдать за распадом студии.

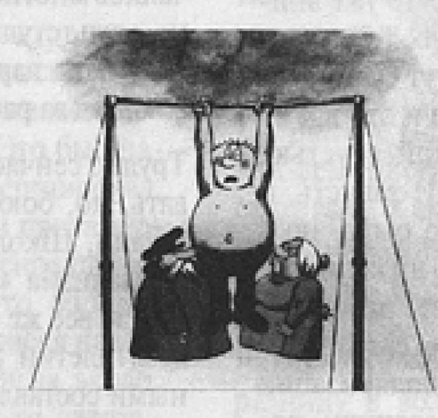
Трудно сейчас что бы то ни было прогнозировать, но, боюсь, роли крупнейшей в Европе студии, Школы мастерства, эталона профессионализма «Союзмультфильм» уже не вернет. И все же это отлаженный на протяжении десятилетий механизм, с хорошо подогнанными составляющими. Поэтому, думаю, студия вполне может оставаться крупным индустриальным предприятием, сохранив при этом критерий качества, профессионализма, культуру. Профессионализм — вот слабое звено, он более всего оказался подверженным эрозии, дилетантизм проникает во все поры. Но для приобретения нового качества студии необходим новый поворот, новое дыхание, совпадающее с дыханием Времени.

ЭДУАРД НАЗАРОВ

ДОМ НА КАЛЯЕВСКОЙ

Не удалось мне уехать в Антарктику, и я пришел на студию в 1959 году. В Антарктику же меня отправлял папа, полагая, что только в китобойной флотилии место таким безобразникам, как я. Он сам был исследователем Севера. Но мама меня спасла. Охранник увидел мой паспорт в городе Николаеве, откуда и отправлялась экспедиция, и стал гомерически хохотать — паспорт оказался мамин...

Пришел я на студию и встретил Юру Норштейна, с которым мы заканчивали вместе художественную школу. «Ты чего здесь делаешь?» — «А ты чего?» Он поступил на курсы, а я пошел в прорисовщики. Все, все вокруг было для меня потрясением: и люди, и тайна ремесла. Правда, удивлялся я не так уж долго. Забрили меня в армию, и только через три года я вернулся из Германии на студию. А еще через некоторое время взяли меня в группу к М.Цехановскому, живому классику. Поразительный человек. Маленький. Легкий. Легкий настолько, что портфель его перевешивал. Шел он, как карикатурный персонаж, невозможно склоняясь в сторону портфеля, который волочился по земле. Он был уже старреньким тогда. Но никогда ему не изменяло чувст-



«Про Сидорова Вову», реж. Э.Назаров

во юмора, причем совершенно особенное, не всем понятное. Своей ассистентке он говорил, например, так: «Что это, милочка, вы беременны? Вы с ума сошли! Нам же надо картину кончать!» Или, узнав, что я собираюсь в Строгановку, предложил: «Эдуард Васильевич, принесите-ка свои работы». Я принес. Рассматривал он работы, разложенные по полу, стоя на столе, приговаривая вслух: «Недурно, вообще-то недурно... А сколько вам лет?» — «Мне двадцать три». — «Не забывайте, уважаемый, в двадцать пять вы можете умереть...» Вот такие странные шуточки. Не желая меня отпускать на экзамен, он говорил: «В вашем возрасте, я, знаете ли, голубей гонял». Хотя я прекрасно знал, что в моем возрасте он уже учился в Париже.

И все же учителем своим я считаю Федора Савельевича Хитрука. Не могу сказать, что формально учился у него. Но, попав к нему в группу на картину «Каникулы Бонифация», я застрял у него на целых двенадцать лет, участвуя в создании знаменитых фильмов. Каждый день я виделся с ним, и невольно его «зрение» как-то мягко, ненавязчиво становилось моим. Более того, признаюсь, если бы у Хитрука не было таких

больших перерывов между фильмами, я и по сей день у него работал бы. С ним всегда было чрезвычайно интересно. На каждом фильме он добивался какого-то нового качества, которого до этого не было никогда. На экране это и сегодня видно. Он всегда искал и умел находить особую пластику, непосредственно связанную с конструкцией конкретного фильма. «Топтыжка» — это мягкость, нежность. «Человек в рамке» — острый гротеск. Не знаю, есть ли еще кто-то другой в профессии, способный так меняться от фильма к фильму. Вероятно, в нем постоянно живет любопытство исследователя, такая замечательная жадность к неизведанному.

Начиная новый фильм, он обязательно брал молодых людей в группу. Все вокруг удивлялись: «Зачем вам это нужно, снова с нуля, снова учить...» Но люди, которые работали с ним, становились потом настоящими профессионалами. По всей бывшей советской стране разбросаны ученики Федора Савельевича. Каждый день к нему кто-то приходил, приезжал с идеей, сценарием, раскадровкой, эскизами... Поэтому Хитрук мне представляется основателем и эстонской школы анимации, и казахской, и грузинской... И моя союзмультфильмовская жизнь была связана прежде всего с ним.

А жизнь «Союзмультфильма», как и жизнь нашего общества, протекала многоярусно. Что-то возникало новое, какие-то сумасшедшие идеи, что-то тянуло рутинно назад. Основное же движение было срединным. Шло постепенное выравнивание полюсов, пока не возникала новая вершина, раздражающая и манящая. Новый сумасшедший, при виде которого все недоуменно пожимают плечами, а спустя время начинают ему массово подражать. Так было с Пярном. Так было и с Норштейном.

До Хитрука была мода на Диснея. Ничего другого и не знали в силу невежества. В 60-е стали больше показывать, приезжали режиссеры из разных стран. И мы увидели, что анимация не однобока, что она многогранна. Каким путем пришел к этому сам Хитрук — не знаю. Двадцать пять лет до этого работал он мультипликатором, мог легко «закостенеть» в профессии. И вот в сорок четыре года сделал как режиссер совершенно новое кино — «История одного преступления». Это было, как гром среди ясного неба, не только для студии, но для анимации вообще. Обвал призов. Признание во всем мире.

Лев Атаманов к этому времени был уже признанным классиком. Но и он совершенно изменил свой стиль, сняв «Балерину на корабле», и уже никогда не возвращался к общепринятой манере. С Атамановым я работал лишь однажды на «Пастушке и Трубочисте» прорисовщиком. Все вокруг были в него влюблены, как в «папу». Он словно провоцировал своей мягкостью, теплотой встречное радушие. И фильмы его — чистые, прозрачные, мягкие.

На студии чаще всего задерживались сумасшедшие, те, кто оставался по любви. Финансово работа никогда не оправдывалась. Художник в «большом» кино всегда получал раза в три больше. Перед выходом на пенсию Хитрук при всех своих регалиях имел зарплату 250 рублей. Что уж говорить о молодых... Но мы не думали, где бы заработать. Думали о другом. Жил я очень сумбурно. Поступил в Строгановку на вечернее отделение. Днем вкалывал на студии. Вечером с огромным планшетом (сдуру я поступил на факультет внутреннего оформления здания) спускался обычно в метро. Этим трехметровым планшетом за шесть лет немало людей побил я в транспорте.

На студии тех времен происходило освоение не только новых стилистических решений, но и тем, до того запретных. Разнообразие манер влекло за собой разнообразие тем: философских, развлекательных, политических. Раньше ведь делали только сказки и политические агитки. Прежде все думали одно и то же, поэтому речь вести можно было только о степени таланта. Потом, когда общий пирог стал расслаиваться, появилась «Веселая карусель» (сборник коротких сюжетов), полигон для молодых. Хотя фильмы для самых маленьких должны бы делать именно мастера. Но целому ряду новых мастеров путь в профессию открыла именно «Карусель». Из нее, как из «Шинели», вышли многие сегодняшние мэтры.

Конечно, каждый может отстаивать свои художественные права перед зрителем на экране. Не могу сказать с уверенностью, но пола-

гаю, что есть некая связь между человеческими отношениями и тем, в каком направлении ведут художники свои эстетические поиски. Процесс художественного размежевания и стал началом распада нашей большой художественной когорты, и нельзя сказать, что это способствовало лишь общему счастью. Когорта распалась. Это было связано еще и с распадом Союза. Появилось множество неординарных личностей. Но что лучше: испытывать счастье в толпе или тихую радость в семейном кругу? Не знаю.

Несоответствие в годы застоя того, что читаешь, тому, что видишь, вело либо к раздвоению личности, либо к двойной игре. И то, и другое на экране угадывалось. Атмосфера не могла не сказываться на творчестве. Это постоянное взаимное перешептывание, иногда срывающееся на громкие выкрики. Кое-кто вокруг и взаправду страдал. Да и меня часто таскали за искривление зеркала.

А как Хитрука «били» за «Человека в рамке»! Хотя фильм официально не запрещали. Искалечили, поправили; изменили финал... И не показывали. Лежал он себе в кинопрокате, придерживался. Когда фильм закончили, я сказал ему: «Как с музыкой вы поступили замечательно! Ведь фильм про этих идиотов, и Боря Шнапер лихо исказил «Первомайский марш»!» «Не может быть!» — побледнел Федор Савельевич.

Когда Андрей Хржановский закончил «Стеклянную гармонику», вышел на сцену директор и поздравил всех с прекрасной работой. Но через день после сдачи в Госкино он с этой же сцены уже бичевал фильм ужасающим образом.

Чиновники всегда были значительно более продвинуты (по сравнению с нами) в антисоветчине. «Что вы имеете в виду?» — с возмущением спросили меня о первоначальном названии фильма «Жил-был пес» — «Собачья жизнь». А с детской сказкой «Бегемотик» была целая эпопея придирок. Детское кино про дружбу было объявлено восхвалением индивидуализма и рекомендовано было отправить его поскорее «на полку». Вызывает меня к тому же некая дама и спрашивает: «Что это у вас Кваша текст читает с какими-то подозрительными придыханиями?» «Правда? — говорю. — А на каких словах?» — «Семь раз в неделю». Тут понял я, что дама эта насмотрелась запрещенной порнухи. А я-то, как чистый бегемотик... Рифмую слово «бам» с «гам» — нельзя, крамольно. Срочно меняю на «бум». Убрать немедленно слова «гусеница-дура», написанные на асфальте. В общем — идиотизм без предела.

Раньше мы всегда пытались «фигу» вставить в фильм, такие были маленькие внутренние радости. Писали всякую антисоветчину внутри цилиндра в «Каникулах Бонифация», мелко-мелко на печати в «Человеке в рамке». В «Псе» был брежневский кашель...

Мне кажется, что все в мире подчиняется законам квантовой волновой механики. Если взглянуть в прошлое, смена этих волн очевидна. Всплеск югославской анимации: Д.Вукотич, А.Занинович, В.Мимица, Н.Драгич, Б.Довникович. Много философских, притчевых фильмов. И главное качество, открытое югославами, — новое движение юмористического плана, присущий им «выразизм лаконизма». Затем следующие волны: болгарская, румынская. Дальше — канадская, русская. Сегодня — английская. При этом ни одна из них не пропадает, все присутствуют на горизонте анимации, но успех каждой из них выпадает на определенное время. Каждая школа обладает какими-то своими характерными чертами. Сегодня вперед вырвались англичане. Не знаю, почему. Может быть, после получения «Оскара» Британское правительство обратило на них внимание. И в эру компьютера они получают «Оскара» за простое человеческое кино, без особых изысков — «Неправильные штанишки» Ники Парка. По мне, «Неправильные штанишки» стоят значительно выше «Аладдина», «Красавицы и Чудовища», даже «Кролика Роджера». Хотя технически последние совершенней. Но в американских фильмах раздражает ходульность схемы, нечто макдоналдо-попкорновское. Сдается мне, англичане и вырвались вперед, потому что отказались от синтетики. Они нашли точную меру органики, естественности, улыбки. Да и все в мире уже начали подуставать от красивых нитратов и нитритов.

И достижения российской авторской анимации безусловны. Вот недавно был фестиваль в Эшпиньо, в Португалии, где Оксана Черкасова получила Гран при за «Нюркину баню». Я спрашиваю у председателя жюри Рене Ла-

лю: «Почему вы отдали предпочтение фильму Оксаны?» «Это единственный фильм фестиваля, сделанный от сердца», — ответил он.

И такие фильмы у нас есть. И есть чудики, способные забесплатно корпеть днями и ночами над раскадровками. Наталья Орлова, Алексей Харитиди, Валентин Ольшванг, Иван Максимов, Андрей Ушаков, Наталья Дабижа, Валентин Телегин, Алексей Демин, братья Владимир и Дмитрий Наумовы... Это не считая тех, кто всегда «на слуху».

Понимаю, что это удар ниже пояса — сравнивать студию моей молодости и нынешнюю. Боюсь, меня убьют, но та представляется мне детским садом, эту же я могу сравнить лишь с домом престарелых. Да, каждое творческое учреждение переживает разные периоды: рождение, взросление, пик развития, увядание и умирание. Студия Диснея жива и ныне, но она давно перешла в совершенно иное качество, переродилась в другой организм. И нам необходимо привлекать новых людей, воплощать новые идеи. Времена, разумеется, не самые подходящие, трудно быть независимым от всей страны. Но что делать? Если такой огромный корабль пытается резко развернуться в противоположную сторону да еще и в направлении своем не очень-то уверен — это все равно кораблекрушение.

Студия для меня — родной дом. Но черт его знает, что приходится видеть в этом доме сегодня. Хотя всегда легче критиковать, а что-то делать — много труднее. Да, выживать сегодня нелегко. Но как сказать человеку, что он жадный, когда появилась возможность заработать? И все же, мне кажется, мы не должны, забыв обо всем, с головой бросаться в сериалы. Как быть? Не знаю. Хотя вижу, какая бездонная и безнадежная пропасть эти сериалы. Даже японцы уже испугались за экологию своей культуры и забили в колокола. И дело здесь не только в боязни растерять профессионализм, талант. Талант все равно не может себя не проявить. Запретить сериалы нельзя. Сколько лет я в АСИФА[1] ору: «Господа, подумайте о тех, кто будет жить в следующем веке!» Проблема эта всеобщая, мировая. Культура попсуется повсеместно. И хоть звучит все это высокопарно, но не говорить об этом нельзя. Заметьте, еще до недавнего времени на ТВ приходили десятки тысяч писем: «Покажите «Ежика в тумане», «Чебурашку». Нынешние малыши играют в размягчителей инопланетян. Мы не отдаем себе отчета в том, что все легко забывается, в том числе и то, что забывать нельзя, непозволительно. Драматично выглядит сопоставление того, что оставила культура России с завершением XIX века и с чем мы переходим в XXI... Это катастрофически несравнимые величины.

В разных странах существуют национальные центры, поддерживающие культуру, кинематограф, в том числе и анимацию. Да, как правило, национальные анимационные школы вниманием не обделены. У нас подобного центра нет вообще. Можно только мечтать, чтобы со временем таким центром, соединяющим все нити профессии, стал «Союзмультфильм».

[1] Международная ассоциация аниматоров. — *Прим. ред.*

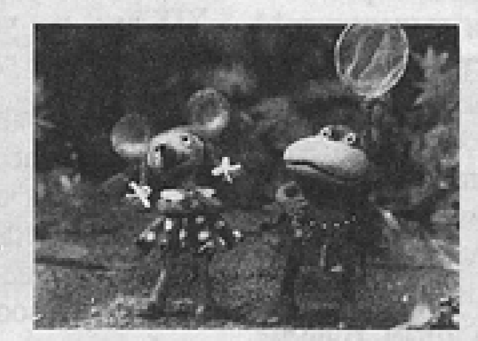
Материалы по анимации подготовила Л.МАЛЮКОВА

НАТАЛЬЯ ЛУКИНЫХ

ЭЙ, СКАЗКА, КТО В ТЕРЕМЕ ЖИВЕТ?

Если отнестись к вопросу, вынесенному в заголовок, чуть серьезнее произносящих его сказочных персонажей, то он может оказаться вполне существенным в профессиональном разговоре о современной анимации, удивительном и фатально недооцененном у нас экранном искусстве. Напомню, что в «теремке» высокохудожественной авторской анимации уже давно поселились Достоевский и Кафка, Шекспир и Гофман. Причем настолько основательно, что даже стали теснить друг друга на небольшой фестивальной площадке, доставшейся в скромное наследство кинематографу от былой эпохи государственного попечительства в культуре. Но блеск отечественной авторской анимации, титаническими усилиями достигающей высот мирового фестивального признания со своими изысканными Шекспирами и Гофманами, ныне, к сожалению, никак не влияет на сегодняшнее — полунищенское — существование самой мультипликационной отрасли. Широкая публика и возможные новые спонсоры российской культуры воспринимают мультипликационное искусство в лучшем случае как набор преимущественно сказочных детских сюжетов про шустрых зверюшек и добрых царей, а в худшем, новомодном варианте, — как бесконечную жвачку из дешевых комиксовых сериалов, которыми за последние годы нас уже до диатеза накормило телевидение.

Так что, несмотря на успехи «высокого жанра», в отечественном мультkино все более актуальным и волнующим становится вопрос о традиционных обитателях «теремка» — иначе говоря, о качестве и жизнеспособности традиционного репертуара мультэкрана, о сказках, веселых фантазиях, занимательных историях для любого возраста, на которые всегда была нацелена наша разваливающаяся ныне мультиндустрия с ее некогда знаменитым флагманом «Союзмультфильмом». Но, слава Богу, новости из союзмультфильмовского сказочного теремка пока дают основание говорить о способности студии радовать себя и зрителей занимательным и качественным зрелищем.





«СЧИТАЛКА ДЛЯ ТРОИХ»
АВТОР СЦЕНАРИЯ В.Калашников.
РЕЖИССЕР С.Олифиренко.
ХУДОЖНИКИ Е.Боголюбова,Е.Михайлова.
ОПЕРАТОР К.Инашин.
КОМПОЗИТОР Ф.Кольцов.
ЗВУКООПЕРАТОР В.Орел.
«Союзмультфильм».
1995.

«ТЕРЕМОК»
АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР С.Косицын.
ХУДОЖНИК М.Кучевская.
ОПЕРАТОРЫ И.Дианов, С.Хлебников.
КОМПОЗИТОР Н.Савичева.
ЗВУКООПЕРАТОР В.Кутузов.
«Союзмультфильм».
1995.

После впечатляющего успеха кукольной «Машеньки», поведавшей лирическую версию старой детской сказки про Машу и Медведя, новый фильм режиссера Сергея Олифиренко «Считалка для троих» все ждали с особым интересом. Ожидания в целом оправдались. Аниматор, блестяще владеющий гротесковой пластикой кукольного мира, вновь создал очаровательно неказистых чудиков, которые на сей раз разыграли драму сложных отношений Уголька, Соломинки и Пузыря из известной народной сказки. В новой кукольной картине, как и в прошлом фильме Олифиренко про безалаберную Машеньку, нарушившую ленивый ритм

жизни одинокого Медведя, народная сказка оказалась лишь поводом для задушевно ироничного разговора про каверзы любви и дружбы.
Все мотивы и герои сказки вроде бы на месте — Дровосек-Уголек, буквально на глазах сгорающий от жажды полезной деятельности, и самоотверженная Соломинка, отчаянно бросившая свое хрупкое девичье тельце поперек речки, и увалень Пузырь, то ли мешок, то ли игрушка, по случайности свалившийся с воза на дорогу и попавший в водоворот событий. Сюжет как будто тот, но все не так и не про то...
Три сказочных героя в новом фильме Олифиренко связаны поистине драматическими страстями, но ведут свои «партии» почти как в ритуальном народном танце — с игривыми па, быстрыми переменами партнеров, кокетливыми хороводами и выразительными позами в финале. Как и прежде, создавая филигранную фонограмму, режиссер как бы специально нивелирует звучание произнесенных героями фраз и выявляет лишь отдельные, особо эмоциональные реплики со множеством междометий, охов и вздохов. Эта звуковая невнятность — не нескладуха, а игровое решение. При всей условности декораций и кукольной «сделанности» персонажей в какой-то момент даже возникает странное ощущение, что ты просто идешь по этим бумажно-проволочным мосточкам и травинкам вслед за неутомимыми героями и наблюдаешь их живое общение, что-то недослышав, что-то недопоняв как случайный свидетель.
Мне кажется, что, несмотря на несомненную магию этих хореографических перемещений и бурных страстей забавных героев, новый фильм-сказка Олифиренко не столь целен драматургически, как «Машенька». Но и «Считалка для троих» — бесспорно, новый шаг в объемной кукольной анимации. Ее лупоглазых, нескладных и трогательных кукольных персонажей нельзя не полюбить и не запомнить.
Наверняка запомнятся публике и кукольные герои фильма «Теремок» из детского сборника «Веселая карусель» (№ 29). Авторская версия детской сказки, предложенная режиссером Сергеем Косицыным, свела все ранее известные варианты медвежьих безобразий в лесном теремке к поучительному и почти басенному финалу-возмездию. На сей раз лесной громила сразу самостоятельно занимает уютный теремочек, в сущности, представляющий собой чудо-буфет с обилием снеди и кухонной утвари и удачно символизирующий невиданное изобилие в малюсенькой, почти игрушечной квартирке. Ни одному лесному обитателю ни добром, ни хитростью не удается забраться в медвежий теремок. Единственным званым гостем становится комарик, приглянувшийся жадному Мишке своими крошечными размерами. Но, как вы догадываетесь, ненадолго. Вдрызг искусанный комаром и рассвирепевший хозяин собственными «руками» разрушает свое гнездышко. Движения и кукольные образы в «Теремке» куда более традиционны, чем в фильме Олифиренко, но ничуть не менее обаятельны. Особенно, на мой взгляд, удались художникам-кукольникам буян Медведь и игривая длинноногая Лиса. Вообще же эта мульт-история воспринимается цельным драматургическим и пластическим произведением, показывающим несомненное профессиональное мастерство. К этому профессиональному мастерству я отношу и способность автора увлечь зрителя своей историей и героями, что, кстати, удается далеко не многим создателям даже авторской анимации.
Не хочу утверждать, что именно эти кукольные сказки оказались на сегодняшний день символом решающего поворота студии «Союзмультфильм» (а может быть, и всей российской анимации) к популярной и вечно живой сказочной тематике. Скорее наоборот — колоритные фильмы Олифиренко или Косицына просто показывают удачный пример тем авторам, которые предпочитают сверхпретенциозную форму изложения, как можно в простой и даже банальной сказочной истории с искренностью и полнотой выразить авторскую позицию и предложить оригинальный художественный стиль.
Невозможно представить искусство анимации без серьезного авторского кино, без его колоссального эстетического вклада. Но давайте вспомним одухотворенные фильмы-сказки Юрия Норштейна и Федора Хитрука, во всем мире признанные шедеврами, образцами авторского художественного стиля. Неужели такая блестящая анимация была адресована только детям?!

Конечно, нет. Просто эти большие художники давали возможность детской сказке обрести тот дивный поэтический воздух и художественную гармонию, которые и делают этот традиционный, вечный жанр столь понятным и любимым всеми. Пугливый Ежик в тумане и ворчливый Винни Пух никогда не будут чужими в сказочном «теремке» мировой мультипликации. И очень хочется, чтобы герои новых наших мультсказок были достойны разделить с ними приятную компанию.

ФИГАРО ЗДЕСЬ

Л.МАЛЮКОВА

Фигаро продолжает вдохновенно вертеться волчком на сцене Ленкома. А что делать музыкальным театрам без трех знаменитых опер

Есть пьесы, без которых просто никак не обойтись современным художникам. В этом почти каноническом списке после чеховских «Трех сестер» и шекспировского «Гамлета», видимо, окажутся комедии Бомарше с их неутомимым жизнелюбцем Фигаро. История постановок пьес Бомарше захватывающе беллетризирована самой жизнью, здесь блистают имена Дазенкура, Коклена, Вилара... Плебей из Севильи украсил репертуар и выдающихся мастеров русской сцены: Сосницкого, Южина, Шумского, Сазонова, Петипа. Сложены легенды о Сюзанне Алисы Коонен. Именно Фигаро во многом помог мхатовцам найти верную интонацию, путь к сердцу новой публики, повалившей в тулупах, кожанках и нэпмановских гардеробах в академические театры. И позже ставили Бомарше. По-разному... Подлинным театральным праздником стала изящная, с филигранным актерским рисунком «бонбоньерка» В.Плучека, обернутая в воздушные костюмы В.Зайцева. Сегодня





«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК»
По мотивам комедии Бомарше.
АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР Н.Дабижа.
ХУДОЖНИК Н.Виноградова.
ОПЕРАТОР А.Виханский.
МУЗЫКА Д.Россини.
Студия «Кристмас-фильм», S4C.
Россия — Великобритания,
1994.

Моцарта, Россини и Паизиелло?
Верно, вы уже скептически пожимаете плечами, удивляясь столь распространенной преамбуле перед всего-навсего рецензией на анимационный фильм. Однако «Севильский цирюльник» режиссера Натальи Дабижа соткан из театральных впечатлений. Во всяком случае, аллюзий по поводу оперных интерпретаций у зрителя возникает множество.
Мне, к примеру, после первых же тактов знаменитой увертюры припомнились собственные театральные впечатления многолетней давности. Большой театр. «Война и мир». Сцена Наташи и Сони. Ночь. Балкон... Тучная Наташа — известное сопрано преклонного возраста с чудовищно ярким макияжем — колоратурно восклицает о непреодолимом желании «вот так обхватить себя за коленки и полететь...». И балкончик как-то подозрительно подрагивает в такт ее желанию, и музыканты в яме поеживаются, и зрители притихли. Вдруг мечта неожиданно и печально осуществится?..

Возможно, похожие впечатления довелось испытывать и автору мультипликационного «Севильского цирюльника». Даже классически оперный балкончик, усеянный розочками, обыгрывается в ее фильме изящно и изобретательно. Дрожь его все усиливается, пока он в конце концов не рушится на пол, а потом вновь водружается как ни в чем не бывало на место с помощью нелепых «атлантов» — рабочих сцены. При этом артисты самым серьезным образом самозабвенно перебивают друг друга в пылком любовном дуэте. Рабочим сцены в этой кукольной комедии вообще отведена особая роль, не меньшая, чем древнегреческому хору. Это самостоятельная партия, придуманная режиссером, своеобразный комментарий к действию, снимающий налет серьезной оперной патетики, музейного пиетета перед классикой.

В этом бурлескном контрапункте «высокой» любовной серьезности и «низкой» буффонады, «сыгранной» мастеровыми, найдена, как мне кажется, точная мера условности — соотношение внутренней иронии с патетикой оперного жанра. Так, признание Альмавивы Розине с обычным для оперы бесконечным повтором одних и тех же фраз сопровождается романтическим дождем из розочек, которые, как оказывается, двое рабочих с каменно-равнодушными лицами посыпают откуда-то сверху. Их апатия, контрастная любовному пылу героев, беспредельна. И дождь из розочек постепенно превращается в потоп, пока возлюбленные не утопают в цветах по горло... Театральным пролетариям же не до миндальничанья, они выполняют свои обязанности: то сцену раскручивают со скрипом, то бурю «гонят», размахивая тряпками, то приколачивают гвоздями луну для пущей романтики. В какой-то момент им и вовсе надоедает вся эта бесконечная любовная круговерть, да и домой пора. Но об этом совершенно не догадываются наивные артисты и продолжают фанатично петь, мешая рабочим разбирать декорацию и ломать колонны, пока не остается единственная лестница. На ней пылкий и неутомимый дуэт и увозят...

Довольно нелегкая задача «умять» многоактную оперу, переполненную почти шлягерными классическими музыкальными номерами в партитуре, в трехчастевый фильм. (Деликатность в купюрах, замечательная работа звукорежиссера делают честь британской стороне, работавшей над картиной.)

А теперь вспомните вечный сюжет — хрестоматийные недоразумения с письмом. Не забудьте и о специфике оперного жанра, изобилующего выходными ариями, дуэтами, секстетами, речитативами. И попытайтесь представить себя участником всех этих ансамблей кукольных персонажей...

В анимационном «Севильском цирюльнике» все движется, играет, подмигивает, каждая сцена подсвечена авторским юмором.

Кукольники, придумывая своих персонажей, любят искать «отправную точку» для своих образов среди знакомых, артистов. Прототипом страстной и несколько «окармененной» Розины стало лицо Натальи Даниловой из БДТ. «Родные» черты Леонида Броневого проглядывают сквозь крупные «формы лица» подозрительного Бартоло... А настоящей удачей фильма стал Фигаро. (Возможно, вы и не заметите, что хитроватый, вечно улыбающийся фантазер неуловимо похож на Алексея Баталова.) Устоять перед живым обаянием этого веселого беса нелегко. Но это не самое главное. Здесь следует сказать о качестве мультипликата, в наше время встречающемся, увы, все реже. Пластика Фигаро заставляет забыть о том, что это кукла, что в основе ее — металлическая конструкция. Движения персонажа стремительны, по-балетному воздушны. В знаменитой арии он предстает ловким фокусником, циркачом, способным растормошить, рассмешить любой предмет простым прикосновением. Кто же исполняет арию? Фигаро? Или стул, белкой вертящийся в его руках? Или мелькающие ножницы? Летящая салфетка?

Объективности ради оговорюсь: в фильме, сделанном в традиционной манере, нет каких-либо открытий в изображении, технике и слишком изобильны хрестоматийные приемы. Впрочем, не очень уж новы и сами эти претензии по поводу отсутствия новизны. Не хочется участвовать в общем хоре. Слишком заразительное, изящное зрелище придумала и одушевила Наталья Дабижа.

А в завершение, упреждая упреки коллег в пустячности замысла этой безделицы (безделицей, как известно, сам автор называл свою комедию), приведу слова Бомарше из «Сдержанного письма... о критике «Севильского цирюльника»: «Драматические произведения, милостивый государь, подобны детям. От них, зачатых в миг наслаждения, выношенных с трудом, рожденных в муках и редко живущих столько времени, чтобы успеть отблагодарить своих родителей за их заботы, — от них больше горя, чем радости...» К тому же анимационный «Севильский цирюльник» увенчан всеми мыслимыми наградами. Среди них — призы фестивалей в Нью-Йорке и Торонто, украинского «Крока», а также «Ника» — признание российскими киноакадемиками, вручившими «Севильскому цирюльнику» этот приз Союза кинематографистов России.

ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА

РАЗБАВЛЕННЫЙ БУЛЬОН

Режиссер фильма «Мещерские» Борис Яшин, представляя картину публике, сказал: «Жизнь крутится вокруг женщин, поэтому все мои фильмы — о женских судьбах». Кто же, как не Иван Бунин, является общепризнанным певцом женских судеб? Поэтому вполне закономерно, я думаю, возник у режиссера замысел фильма, поставленного по трем бунинским новеллам из цикла «Темные аллеи»: «Натали», «Таня», «В Париже». Русские в угаре любви, русские дома и на войне, русские в эмиграции — таково вкратце содержание фильма. Главным объектом женской страсти является здесь Виталий Мещерский (Д.Карасев), которого любят сразу три женщины: горничная Таня (Е.Ивасишина), кузина Соня (Е.Дробышева) и сама голубоглазая Натали (А.Немоляева). Красавец





«МЕЩЕРСКИЕ»
(по мотивам рассказов И.Бунина «Натали», «Таня», «В Париже»)

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Л.Проталин, Б.Яшин.
РЕЖИССЕР Б.Яшин.
ОПЕРАТОР В.Папян.
ХУДОЖНИК М.Карташов.
КОМПОЗИТОР Ю.Саульский.
ЗВУКООПЕРАТОР В.Беляров.
«Время», Роскомкино.
Россия.
1995.

Виталий, как и подобает русскому барину, привязан семейной привычкой к Соне, спит с Таней, а влюблен в прекрасную Натали, потому как она изящна, красива, образованна и собирается замуж... Естественно, не за него, а за его богатого родственника Алексея Мещерского.

Пройдет время: горничная Таня родит ребенка и будет безжалостно забыта в деревне. Натали потеряет мужа, и Виталий «случайно» заедет к вдове почившего родственника... Потом счастливые любовники отправятся в Париж, и там, в 1913 году, Натали скончается от преждевременных родов. У Виталия останется одна Соня, которая спустя некоторое время, в разгар первой мировой войны, сделается его женой.

Затем придут «окаянные дни», гражданская война. Виталий потеряется в круговороте эмиграции. Соня

приедет в Париж и поступит работать официанткой в кафе, встретит белого генерала (В.Гостюхин) и будет с ним жить... Не по любви, а «просто жить» до тех пор, пока спустя несколько месяцев генерал не умрет скоропостижно в вагоне метро. В день его похорон внезапно появится Виталий Мещерский. Заматеревший, седой, он будет стоять под окнами Сониной квартиры, в то время как та будет рыдать над старой генеральской шинелью неизвестно почему... Ведь любви не было, было лишь спасение от одиночества.

Как видим, сюжетные перипетии бунинских рассказов практически не изменены. Сохранен и литературный текст. «Мы старались ни в коем случае не уходить от Бунина!» — заявил Борис Яшин в предваряющем картину вступительном слове. По его собственному признанию, задача создателей фильма сводилась лишь к тому, чтобы «разбавить» прозу Бунина (напоминающую, по словам Чехова, «концентрированный бульон») разного рода кинематографическими подробностями.

В результате такого «разбавления» фильм превратился в набор красивых открыток с видами. Красочные пейзажи русской деревни, поля, леса... Русское имение, где царит вечный и сладкий сон: породистые лошади, яблоневый сад, плетеные кресла в высокой траве, мухи бьются о стекло... Тягучая жара, разгар лета. Купание разомлевших горничных. Их привычные, торопливые ласки на лоне природы или в тиши кабинета. Господа, без конца пьющие либо чай, либо водку из графинчика, скучающие, бездельные, лениво-похотливые, с вечной потухшей папиросой в зубах. Их дочери, сестры, жены или любовницы: русские красавицы, золотоволосые, голубоглазые — статные уездные богини. Верные, преданные, ждущие.

Потом они же — изломанные, истеричные, в элегантных белых платьях в стиле модерн... Длинная нитка жемчуга, шляпы с огромными полями... Затем война: статные, мужественные офицеры в походной форме. Революция — барышни-дворянки в грязи деревенских изб молятся за белую армию. Желтые яблоки разоренного сада, гиканье «зверей-красных».

И вновь — родной Париж. Старушка Сена, аккуратненькие дома с мансардами. Парижская мода начала 20-х: короткие стрижки вместо русских кос, пальто «колокольчиком». Крошечные кафе, дым папирос, белое вино. Могилы на парижском кладбище, среди них — красивая могила Натали. Крошечный букет голубых цветов. Вспоминается ее чуть кокетливое: «Виталий, милый, когда я умру, похорони меня в Париже...» Словно сглазила.

Глупо так сглазила, как в какой-нибудь мелодраме.

Подвергшись процедуре «разбавления», бунинская проза «Темных аллей» потеряла одно из самых главных своих очарований — драматичность целого романа, сконцентрированную в крошечном объеме трех-пяти страниц. «Разбавленная» драматичность превратилась в длинную обстоятельную мелодраму, совершенно лишенную той, подчас невероятно злобной, ностальгии, что свойственна эмигранту Бунину. Сочность стала старательной изобразительностью. Глубина объема — линейной последовательностью сюжетных ходов. Ностальгия — много раз виденным набором красивых картинок.

Фильм «Мещерские» — не равноценный бунинской прозе «кинопродукт». Но что же в этом ужасного? Ровным счетом ничего. Ничего, потому что этот фильм можно смотреть в качестве пусть и вялой, но все-таки мелодрамы. И именно в таком замечательном качестве он, несомненно, принесет радость большинству женщин, ради которых и о которых режиссер, по его словам, снимает свое кино. Думается, что острых мелодраматических переживаний зрительницы не испытают. Зато увидят любопытные перипетии «женских судеб». А это тоже неплохо.

4 Зак. 135

АЛЕКСАНДР ШПАГИН

ВНИМАНИЕ: НОВЫЙ РУССКИЙ ЖАНР

Талантливый, но бедный молодой ученый целыми днями пропадает на ипподроме, проигрывая последние деньги. Уже заброшена наука, жена готова подать на развод, со всех сторон одолевают кредиторы, но герой ждет своего часа... Наконец он придумывает сложнейшую комбинацию, связывается с ипподромной мафией, выигрывает и... в финале теряет все. Такой вот остросюжетный триллер снял Владимир Басов-младший по сценарию Эдуарда Володарского. Впрочем, триллер ли?

По сути, никаких жанровых составляющих, необходимых для полноценного триллера, в фильме нет. Роковые обстоятельства? Но молодой ученый сам их себе придумывает, совершенно сознательно идя на риск.

Непобедимый духом герой-одиночка? Помилуйте, перед нами вовсе не герой, а интеллигентный конформист сегодняшнего дня — он не противостоит реальности, а тщетно пытается подладиться под нее. На экране нет даже никакого особого криминала — ипподромная мафия показана вскользь, к тому же она не инфернальна и не всемогуща. Она просто есть — как примета реальности, не более.

Эта реальность обозначена четко: 1989 год. Вообще-то фильмы о событиях пяти-семилетней давности крайне редки, и не только у нас, но и в мировом кино. Непонятно, как показывать очень близкое прошлое: оно еще толком не пережито и не понято, чтобы мы могли внутренне дистанцироваться от него, к тому же запросто можно перепутать черты «дня нынешнего» и «дня минувшего». Тем более если фильм жанровый, коммерческий. Жанр требует, чтобы все происходило или «во время оно», или «здесь и теперь» — иначе неинтересно.





«ОДИНОКИЙ ИГРОК»
АВТОР СЦЕНАРИЯ Э.ВОЛОДАРСКИЙ.
РЕЖИССЕР В.БАСОВ-МЛ.
ОПЕРАТОР С.ТКАЧЕНКО.
ХУДОЖНИК О.БУЛАХОВ.
КОМПОЗИТОР В.ДАШКЕВИЧ.
ЗВУКООПЕРАТОР В.ГОРЛОВ.
АО «Концерн Гермес»,
продюсерская компания «Слово»,
студия «Мавр» киноконцерна «Мосфильм»,
Роскомкино,
Россия,
1996.

Но я думаю, что создатели «Одинокого игрока» выбрали 1989 год не по своей воле. Дело в том, что в основе сценария Эдуарда Володарского лежит его же пьеса «Беги, беги, вечерняя заря», написанная что-то в начале 80-х.

Пьеса эта — слабый отголосок поствампиловской драматургии с характерным для нее «мятежным» героем, тщетно пытающимся вырваться из пут безрадостного и неизменного итээровско-мэнээсовского быта. Перенести данную коллизию в год 1996-й оказалось невозможным по причине полного разрушения вышеозначенного быта. Поэтому в стремлении актуализировать драму пятнадцатилетней давности авторы фильма вынуждены были остановиться на каком-то промежуточном этапе, когда вроде бы и социализм еще не совсем кончился и в то же время новая реальность уже вступила в свои права.

Итак, дефицит сюжетов и жизнеспособных художественных схем заставляет нынешних сценаристов обращаться к собственным драматургическим запасникам. И это не случайно. Прививка американского жанрового кино не пошла на пользу нашему искусству: боевики у нас по большей части

получаются бедные, «чернушные» и злые, вдобавок еще и с трагическим финалом. Из них «прут» не массовые архетипы, а социальная закомплексованность и тотальный страх.
Одним из первых «лекарство против страха» нашел Виктор Сергеев. Он не стал выстраивать жанровое здание, скрупулезно следуя американским образцам, а принялся просто рассказывать истории, где было все: и кровь, и юмор, и саспенс, и «моралите»...
В итоге именно Сергеев лучше, чем кто-либо другой, отобразил картину нашей жизни на уровне массового сознания. Не впадая в пессимизм и не забывая о том, что история должна быть интересной, занимательной. И страх уходил. Появлялась возможность психологической адаптации к новой реальности.
Басов с Володарским тоже избавляются от страха, как могут. Оттого они и саму историю переносят в 1989 год (все это, дескать, было, было, было...), и действие нарочито замедляют, и вводят сюрреалистические сны, не забывая, кстати, о «моралите».
Первые три фактора фильму явно мешают. Временной сдвиг, с точки зрения изложения криминального сюжета, кажется вредным излишеством: даже в ценах 1989 года авторы запутались. Замедленное развитие действия со множеством ненужных бытовых эпизодов тоже раздражает: фильм сделан недостаточно динамично для триллера и слишком поверхностно для психологической драмы. А уж провинциально-претенциозные сны так мешают, что дальше ехать некуда.
Зато выручает «моралите», когда драматургическое построение становится иллюстрацией элементарной нравственной аксиомы.
Подобный очень русский подход к триллеру был нащупан тем же Сергеевым в «Палаче» — картине, по-своему замечательной. Басов этот принцип развил и углубил.
Уже первый его фильм «Бездна» был уникальным по своей беспримесной чистоте образцом морализирования на тему «коготок увяз — всей птичке пропасть». Герой, совершив один грех, уже не мог остановиться... Любопытно, что все злодеяния он совершал почти против воли: обороняясь, он вынужден был убивать, не желая красть — крал. Дальше уже несчастья сыпались на его голову градом. И все из-за маленькой иконы, которую он так и не сумел продать, ибо в финале его настигла смерть.
Дело здесь было не только в мистике «попрания святынь». Сюжетная завязка — кража иконы — на архетипическом уровне являлась знаком нарушения нормы.
Герой здесь был виновником своих бед не потому, что украл, а потому, что он, интеллигент до мозга костей, пошел по пути барыги, начал жить чужой жизнью. На самом деле он изначально не способен был справиться со своей новой ролью, но уверял себя в обратном и старался идти до конца. И зритель, и герой понимали, что с этого пути уже не сойти и остается только ждать новых бед. Становилось страшно и больно от того, что все так нескладно выходит, — рок побеждает человека. Хотя слабая надежда еще теплилась... Зрительское напряжение усиливалось благодаря мастеровитой режиссуре — В.Басов не побоялся сделать общее состояние фильма тревожно-мрачным.
Все это, помнится, страшно разозлило критиков. Фильм восприняли как прямолинейную агитку. Но на самом деле он точно соответствовал своей задаче. Перед нами была попытка некоего экзистенциального проповедничества на массовом уровне, «моралите» в форме коммерческого триллера.
Мы вновь имеем дело не с жанром в привычном смысле: это нравоучительная история, «случай из жизни».
Главному герою (его играет молодой мхатовский актер Валерий Николаев) только кажется, что он живет в мире триллера и состязается с темными силами, именуемыми ипподромной мафией. По сути дела, он борется сам с собой. И никакого преступления в фильме нет, кроме «пре-ступления» черты — той самой незримой черты социально-нравственного закона, который дан каждому изначально. Ведь если бы только один азарт владел героем — полбеды! Но победа на тотализаторе нужна ему еще и потому, что он понимает — наступает время, в котором таким интеллектуалам, как он, делать нечего. Здесь победят те, которые умеют «сорвать куш», получить от жизни все и сразу. И он выбирает себе такой путь и такую жизнь. И — проигрывает.
Мы сочувствуем ему. Нам хочется, чтобы он выиграл, ибо в чем-то мы на него похожи — кто из нас не решал подобных проблем? Кто не пытался подхалтурить? Кто не раздумывал, принять или

нет предложение пойти на неинтересную, но денежную работу? И когда наступает решающий момент в забеге — и монтаж фильма ускоряется, и внимание наше нарастает, мы, конечно, желаем герою победы, но догадываемся, что ничего у него не выйдет, поскольку научены уже горьким опытом, опытом персонажей-неудачников из отечественных триллеров. Но здесь важно то, что последний удар герою наносит не мафия и не милиция, то есть не всеподавляющие общественные «институты»... Удар наносит бывший друг (будущий «новый русский»), которого герой, уже не выбирающий средств для достижения своей цели, был вынужден «кинуть» на пути к выигрышу. Теперь он мстит, и жестоко. Настает время таких, как он.
Мораль очень простая: за «черту» переступать нельзя, особенно в наше смутное, чреватое хаосом и энтропией время.
Басов с Володарским во второй раз — после «Бездны» — уже угадывают одну очень важную вещь: само время сегодня — как триллер. Человек, потерявший устойчивое место в жизни, вступает в схватку с Роком. Поэтому не нужно никаких особых драматургических ухищрений, не надо изо всех сил придумывать криминальные коллизии, вводить в фильм «хоррор» с киллерами — чересчур будет... Достаточно просто «отвязать» героя от его социальной роли, пустив в вольное плавание по современному постсоциалистическому, полубуржуазному пространству, и триллер получится сам собой.
Подобный фильм может оказаться достаточно зрительским. Только, чур, действие должно происходить не в 1989, а в 1996 году.

«ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ! АУ, ГДЕ ТЫ?..»





«ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ»
АВТОР СЦЕНАРИЯ Э.Брагинский.
РЕЖИССЕР М.Пташук.
ОПЕРАТОР М.Спорышков.
ХУДОЖНИК А.Чертович.
КОМПОЗИТОР М.Леонидов.
ЗВУКООПЕРАТОР С.Чупров.
Минсккомплексбанк, кинокомпания «TVI», киностудия «Беларусьфильм». Белоруссия. 1995.

У богатых, как известно, свои причуды. Они по-своему развлекаются, по-своему плачут и смеются. Они особенным образом знакомятся с лицами противоположного пола и расстаются с ними тоже не по-людски. Короче говоря, живут и любят не так, как простые смертные, озабоченные зарабатыванием денег и поисками куска хлеба...
Состоятельный дипломат, а может быть, бизнесмен Павел Антошин (И.Костолевский) возвращается из командировки. Его квартира — то, что называется «полная чаша»: энное количество комнат, стенок, телевизоров, утюгов, кофеварок и прочего добра. Но дипломату не повезло: его жена Рита (Л.Полищук) ушла к другому. Ушла не то чтобы со скандалом, слезами, истериками... Просто так: взяла и ушла. Кажется, в этом уходе вообще нет никакого смысла, потому что Рита продолжает беспрестанно появляться в квартире нелюбимого супруга. Между супругами не происходит никаких обычных для ситуации разрыва батальных

сцен. Больше того, неутомимая Рита, покидая дом, позаботилась о своем муже на редкость экстравагантно: предоставила ему взамен собственной персоны свою лучшую подругу Ларису (И.Селезнева).
Лариса тут же изо всех сил начинает охмурять бедолагу-дипломата... Хотя, впрочем, почему бедолагу? Блондинка Лариса вполне симпатична и к тому же не забывает, что «путь к сердцу мужчины лежит через желудок». Кроме того, Лариса — не совсем обычная женщина, похоже, что она обладает некими парапсихологическими способностями (то есть «игрой воображения»). И кроме того, она может поговорить на всякие интеллектуальные темы типа «в каком литературном произведении впервые упоминается город Минск?». Минск вообще в этом фильме — предел романтических мечтаний. (Не будем забывать, что «Игра воображения» сделана на студии «Беларусьфильм».)
Итак, между покинутым мужем и Ларисой возникает то, что называется «хрупкое чувство»... А прыткая Рита, несмотря на уход, продолжает наведываться в бывшее гнездышко. Она появляется в разных «образах»: то с фиолетовым фингалом под глазом, то с аквариумом на голове... (Фингал ей поставил в разгаре страсти ее любовник Лампасов (А.Филиппенко), любитель огурцов и фехтования.) Но постепенно Рита понимает, что делать ей в квартире мужа скоро будет совсем нечего: лучшая подруга завладела любимым супругом (да-да, супруг-то, оказывается, «любимый»!). А тем временем Антошин с Ларисой развлекаются на свой манер. Их любовные утехи заключаются вовсе не в бурных постельных сценах — они сводятся к распитию крепких спиртных напитков и танцам в пустом вагоне московского метро. Дипломат, следуя какой-то своей «игре воображения», приглашает свою возлюбленную на такую неформальную прогулку и дарит ей фиалки в горшке. И вот пустой поезд мчится, увозя в одном вагоне поддавших влюбленных, а в другом — выслеживающую их, опечаленную жену...
Естественно, пройдя через несколько несущественных размолвок, влюбленные понимают, что жить теперь друг без друга не могут. Параллельно и до Риты доходит, что муж гораздо лучше любовника. Дипломат и Лариса решают соединить свои судьбы, а образумившаяся жена хочет вернуться домой. Дело близится к развязке...
Развязка такова. Дипломат по служебным делам отбывает в город-герой Минск, где назначает свидание любимой. Романтическое свидание в Минске проходит, разумеется, без всяких осложнений; влюбленные, надо полагать, навсегда обретают друг друга. А глупая Рита остается с носом и с Лампасовым.
«Игра воображения» Михаила Пташука — очередная любовная комедия, снятая по сценарию Эмиля Брагинского (только в прошлом году по его сценариям, кроме нее, сняты «Воровка» В.Ускова и В.Краснопольского и «Московские каникулы» А.Суриковой). Комедия уже не просто легкая, а невыносимо легкая. Единственная художественная хитрость этой картины — приглашение известных актеров: здесь и постаревший красавец мужчина Игорь Костолевский, и «иностранка» из «Московских каникул» Ирина Селезнева, без конца меняющая воздушные туалеты на еще более воздушные, и, как всегда, блистательная в амплуа клоунессы Любовь Полищук...
Что же касается режиссуры и всего прочего, тут можно сказать только одно: «Игра воображения! Ау, где ты? Вернись!..»

НАТАЛЬЯ БАЛЫНИНА

ГИБЕЛЬ БОГОВ

Мартин Скорсезе приучил нас к тому, что он рассказывает нам историю. Не важно, снятую ли откровенно по-американски или с европейским привкусом, но — историю, имеющую начало и конец. Его новый фильм «Казино» тоже не исключение, разве что здесь сюжетное кино Скорсезе выросло до внушительной трехчасовой саги. Это отнюдь не кажется сомнительным достоинством, особенно после выхода на экраны лент, в появлении которых можно увидеть тенденцию — таких, например, как «Форрест Гамп» или «Легенды осени». Где авторов интересует, как это ни банально, судьба героя, а не анекдотический эпизод из его жизни. Скорсезе не испытывает потребности ни в скачущем тарантиновском сценарии, ни в рваном стоуновском монтаже, ни в стёбе à la Родригес. Он честно (без дураков) снимает простой фильм: о доверии. Вообще о необходимости — и возможности — на что-либо и на кого-либо полагаться. Не обязанный по причине своей репутации неисправимого конформиста шокировать, эпатировать и изобретать новации, Скорсезе не изменяет себе на протяжении двадцати лет. Остается, так сказать, верным теме верности, важной для него и в «Таксисте». Это и есть те немногочисленные дозы идеализма, которые позволяет себе питомец скептичных 70-х, мешая их с традиционно американским сюжетом мужской





«КАЗИНО» (CASINO)
По одноименному роману Николаса Пиледжи.
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Николас Пиледжи, Мартин Скорсезе.
РЕЖИССЕР Мартин Скорсезе.
ОПЕРАТОР Роберт Ричардсон.
ХУДОЖНИК Данте Ферретти.
АКТЕРЫ Роберт Де Ниро, Шэрон Стоун, Джо Пеши, Джеймс Вудз.
UJP/Universal. США.
1996.

дружбы. Сэму Ротстину (Роберт Де Ниро), индикатору, а позже хозяину лас-вегасовского казино «Танжер», и мелкому бандиту Нику Санторо (Джо Пеши) приходится провести бок о бок в дружбе и вражде не год и не два. Эта история началась с того, что один из боссов «Танжера» решил позаботиться о незаменимом «кадре» Сэме по прозвищу Ас, поручив его Санторо — чтобы, не дай Бог, ничего не случилось. Ротстин приносил казино огромный доход, вычисляя выигрышные номера и ходы, учитывая, по саркастическому замечанию Санторо, не только настроение дилера у рулетки, но и направление ветра. Через десять лет Санторо, к тому времени небезызвестный в своих кругах гангстер, завершил свой жизненный путь в яме посреди кукурузного поля, а Сэм Ротстин сел в машину, начиненную взрывчаткой. Что могло быть общего у них, у бога рулетки и мастера организации, и у уголовника, которого из-за его попыток сыграть не по правилам перестали пускать даже на стоянки казино, не говоря о вожделенном зеленом столе? Впрочем, намерение хоть как-то обозначить сюжет так же незавидно, как попытка пересказать в двух словах содержание романа. (Кстати, о романе: в основе «Казино» лежит одноименное произ-

ведение Николаса Пиледжи. Похоже, Скорсезе питает слабость к литературному материалу.)

Скорсезе заставляет синефилов вспомнить позабытую повествовательность «серьезного» кино. Его рассказ неспешен и обстоятелен, он дает почувствовать, что неотступно следит за своими героями, их отношениями, взлетами и падениями, впуская для этого в кадр хотя бы и косвенно причастных к этому сюжету «посторонних» лиц. Поэтика фильма — длинные планы, слегка разбавленные сдвинутыми ракурсами, добротный незаметный монтаж, закадровые монологи Ротстина и Санторо, на фоне синтетического гламура 70-х поочередно рассказывающих друг о друге. В такого рода кинематографе водятся не анилиновые тени во флэшбэковом пространстве расшалившегося сценария, а весьма полноценные герои и героини из плоти и крови.

Одна из них — Джинджер (Шэрон Стоун): проститутка, алкоголичка, авантюристка поневоле, пленница обстоятельств, подружка, а затем и супруга Ротстина, она погибает в финале от передозняка под надрывные аккорды Animals. В общем, коктейль из гарантированных данных, призванных обеспечить любой роли место в ряду нетленок американского кино.

Магнетизм Шэрон Стоун в «Казино» приобретает черты мистики: актриса не делает ровным счетом ничего, чтобы заслужить номинацию на «Оскар», — не слишком переживает, не особо старается, без увлечения рыдает, без удовольствия улыбается и, по сути дела, вообще не играет. И тем не менее именно героиню Шэрон Стоун труднее всего забыть. Перед тем как сесть в машину с динамитом (и остаться живым после взрыва), Де Ниро произносит: «Когда любишь кого-то, надо доверять этому человеку. Нужно отдавать ему все, что у тебя есть, — иначе какой в этом смысл». Но вовсе не проблема доверия — главный нерв «Казино», хотя зритель наверняка дергается, когда Ротстин кладет на счет Джинджер, которой вряд ли можно доверять, все свои астрономические сбережения. Дело в том, что призвание Ротстина, как и многих других героев Скорсезе, — искушать судьбу, желая доказать, кто именно является хозяином событий. Риск и игра наверняка — дилемма, в решении которой Ротстин безоговорочно выбирает риск не из-за желания отдаться слепому случаю.

Просто он неизменно играет по-крупному и все просчитывает заранее — в этом его предназначение. Но Скорсезе уверен: тот «глаз в небе», на который ссылается Ротстин, описывая гениальную организацию «Танжера», имеет право на последний ход и всегда выигрывает, перечеркивая планы тех, кто слишком верит в свой контроль над реальностью. Не боясь показаться банальным, Скорсезе утверждает: весь мир — казино, где первые два часа некоторым необыкновенно везет, а потом их жизнь идет с молотка.

70-е для Скорсезе — больше, чем простое следование отголоску моды на это десятилетие, возникшей в кино вместе с «Аптечным ковбоем» Гаса Ван Сэнта. Для Скорсезе это время его первых успехов, когда он начал занимать позиции в кинематографическом мире, — то время, которое его сформировало. Представляя в «Казино» 70-е, Скорсезе принципиально не делает различий между своим и чужим — между двадцатилетней давности страницей истории кино, «новым Голливудом», поколением Копполы и Спилберга и собственной ностальгией, озвученной «Роллингами». Финал фильма, с его убыстренным ритмом и нервным монтажом, снят почти как клип к песне «Дом восходящего солнца», которую поют Animals: под эти звуки рушится империя «Танжера», казалось, вечная и несокрушимая.

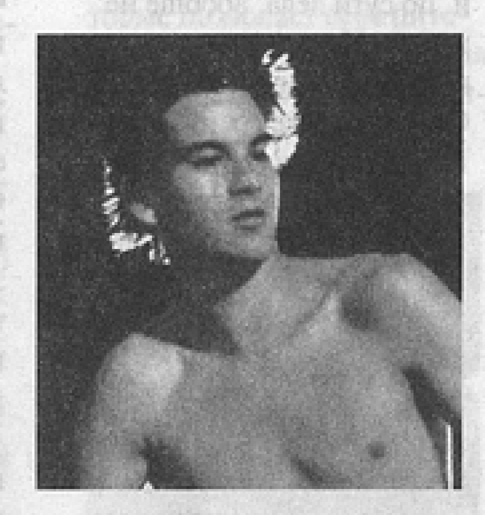
Однако вряд ли эта инъекция романтизма в суховатый фильм Скорсезе будет воспринята адекватно. Шведский комитет киноцензуры увидел в фильме экстремизм и обвинил режиссера в «жесточайшей жестокости» — имея в виду эпизоды расправы с бывшими хозяевами «Танжера». Хотя именно эти эпизоды кажутся самыми сентиментальными, потому что они рассказывают о гибели богов — о том, что близко самому Скорсезе.

АНДРЕЙ ХРЕНОВ

ПЕДОФИЛИЯ С ПУРИТАНСКОЙ ЗАКВАСКОЙ, ИЛИ О ПРЕДЕЛАХ ДОЗВОЛЕННОГО У «НЕЗАВИСИМЫХ»

Тот шероховатый, нарочито лишенный голливудского глянца фрагментарный образ Америки в фильмах «независимых» настолько непопулярен в собственном отечестве, в коем несть пророка, насколько прочно вписывается в джентльменский набор европейского синефила, бодро катящего на стареньком велосипеде в кинотеатр одного из бесчисленных маргинальных кинофестивалей в центре Европы. Схема «раскрутки» большинства «независимых» проста — газетная шумиха по поводу той или иной «заокеанской чернухи», которая зачастую и становится пропуском к мейджорам Голливуда.

На этот тернистый путь вступают те немногие храбрецы, что посещают на кинофакультетах курсы типа «Как поставить художественный фильм за цену подержанного автомобиля» («Feature Filmmaking — At-Used-Car-Prices») и учатся грамматике киноязыка, созерцая круглосуточный — и пока свободный от рекламной долбежки — телеканал Института Роберта Редфорда в Сэнденсе, транслирующий классику. На ежегодном фестивале в Сэнденсе, этой Мекке «независимых», тоже можно взять хороший старт, как и получилось с полудокументальной драмой дебютанта Ларри Кларка «Детки». Излюбленный творческий метод «независимых» — декларативный минимализм, рожденный скудностью средств, в скандальных «Детках» привел к парадоксу. Пока одни умилялись почти агитпроповской прямолинейности автора, клеймившего случайные связи погибающих от СПИДа тинэйджеров, другие были шокированы обилием и откровенностью сцен подросткового секса. Пощечиной общественному вкусу и покушением на табу показался метод работы пятидесятилетнего режиссера, который более полугода дружил со скейтбордистами (не старше семнадцати лет), постоянно их фотографировал и достиг той степени доверия, что позволяет антиспидовскому памфлету казаться почти документальным. Запахло педофилией и прочи-





«ДЕТКИ» (KIDS)
АВТОР СЦЕНАРИЯ Хармон Корин.
РЕЖИССЕР Ларри Кларк.
ОПЕРАТОР Эрик А.Эдвардс.
ХУДОЖНИК Кевин Томсон.
КОМПОЗИТОР Рэндал Постер.
АКТЕРЫ: Лео Фицпатрик, Джастин Пирс, Хлоя Севиньи.
Independent Pictures. США. 1995.

ми смертными грехами... Но, как известно, скандал — лучшая реклама. Мальчишеская бравада нью-йоркских скейтбордистов — секс без презервативов. А пока тень смерти от СПИДа еще не накрыла бесшабашных, они изобретают собственный способ: самым достойным, равно как и самым безопасным, занятием считается секс с девственницами. Именно этим и наполнен жаркий летний день нью-йоркского юнца Тэлли, неутомимого в своих поисках и на редкость удачливого. Сцена первой победы, показанная на крупных планах, рождает неприятное ощущение подглядывания за чем-то запретным сквозь замочную скважину. Лишь потом понимаешь, что на экране всего-навсего версия гипертрофированной сексуальности подростков. Предыдущие версии классиков (например, «400 ударов» Трюффо) камуфлируют ее взрывную энергию тонким покрывалом европейских культурных артефактов. Режиссер-американец освобождает своих героев от всевозможных пут и запретов и устраняет из кадра взрослых — в «Детках» их почти нет.

Эрос идет рука об руку с Танатосом: пока ненасытный Тэлли шляется по Манхэттену со своим закадычным дружком в поисках новой жертвы, курит травку и тусуется с корешами, насмерть забивающими черного прохожего, который осмелился быть непочтительным, Дженни, одна из жертв специалиста по девственницам, узнает, что во время своего первого и единственного любовного опыта заразилась СПИДом. И сама не сопротивляется, когда ее насилует закадычный дружок Тэлли. Хотя в фильме взрослых практически нет, мир «деток» почти зеркально повторяет мир взрослых, которые из поколения в поколение тешат себя мифами выросшего ребенка. Достаточно вспомнить Мэри Пикфорд, Лиллиан и Дороти Гиш или Джеймса Дина. Новые кумиры изображают инфантилизм в духе Форреста Гампа, чтут Джонни Деппа или недавно умершего Ривера Феникса, а также покончившего самоубийством рок-музыканта Курта Кобайна.

Ларри Кларк показывает всеразрушающую сексуальную энергию деток словно изнутри. Талантливый фотохудожник, автор знаменитых в США фотоальбомов «Тулса, Оклахома» (1971) и «Подростковое вожделение» (1983), он снял супермалобюджетный фильм по сценарию восемнадцатилетнего скейтбордиста, встреченного в той же тусовке. На удивительную простоту и естественность актеров-непрофессионалов «играет» и огнедышащий урбанистический ландшафт космополитического Вавилона, бережно воспроизведенный оператором Эриком Эдвардсом, снявшим «Мой личный штат Айдахо». Жаждущим запретить фильм пока не удалось доказать, что кто-то из участников любовных эпизодов моложе семнадцати лет.

Прокатная компания «Мирамакс» (которой, по иронии судьбы, управляет детище создателя детской культурной мифологии — «Уолт Дисней Продакшнз») после скандального привкуса каннских просмотров и классификации «Деток» по категории «NO — 17» (по рейтингу MPAA — Американской киноассоциации — это означает, что дети до семнадцати категорически не допускаются) выпустила фильм на экраны и вовсе без категории. Гиперреалистичный взгляд Кларка, разводящий табуированную тематику детской гипертрофированной сексуальности на два диаметрально противоположных полюса — благородно-морализаторской антиспидовской агитки и провокационного публичного эпатажа, — поджогов кинотеатров в американской глубинке пока не вызвал.

ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА

НЕДЕЛЯ КАК НЕДЕЛЯ

Число «семь», вынесенное в название фильма Дэвида Финчера, с одной стороны, вполне обычная цифра, обозначающая, к примеру, количество дней в неделе. С другой стороны, «семь» — цифра непростая, можно даже сказать, магическая. Ведь не стоит забывать, что смертных грехов именно семь, а не шесть или восемь.

Действие в фильме длится ровно семь дней, с понедельника по воскресенье. В понедельник происходит первое убийство, в воскресенье тот, кто его расследовал, сам попадает за решетку.

Попадает за убийство убийцы. Итак, эта неделя станет для одних героев фильма трудной «семидневкой», полицейскими буднями, для других — кровавым путем искоренения зла.

Начало фильма — как в обыкновенном детективе. Произошло убийство, и двое полицейских — молодой Миллз и старый Сомерсет — берутся за расследование. Постепенно выясняются странные подробности: убитый был чудовищно толстым человеком и умер от того, что кто-то непрерывно (на протяжении двенадцати часов) заставлял его есть. В желудке жертвы находят железные опилки. За холодильником на стене





«СЕМЬ» (SEVEN)

АВТОР СЦЕНАРИЯ Эндрю Кевин Уокер.
РЕЖИССЕР Дэвид Финчер.
ОПЕРАТОР Дариус Конджи.
ХУДОЖНИК Гэри Уисснер.
КОМПОЗИТОР Говард Шор.
АКТЕРЫ Брэд Питт, Морган Фримен, Кевин Спейси.

New Line Productions. США. 1995.

обнаруживается надпись: «Чревоугодие», сделанная кровью, и записка: «Нелегок путь, который ведет из ада к свету». «Цитата из библейской поэмы «Потерянный рай» Джона Мильтона» — таково заключение старого полицейского. Так закончился нелегкий понедельник.

Во вторник обнаруживают труп известного адвоката. На ковре его комнаты надпись кровью: «Алчность». Становится ясно, что убийца — маньяк. «Будет еще пять убийств», — решает старый детектив и отправляется в библиотеку читать

«Божественную комедию» Данте и «Кентерберийские рассказы» Чосера.

В четверг — в лице бездельника-наркомана — наказана праздность.

В пятницу детективов осеняет гениальная мысль: вычислить преступника с помощью компьютера городской библиотеки. Это незамедлительно приносит успех, и через несколько часов бравые детективы уже штурмуют логово маньяка. Но штурм безрезультатен: преступнику удается бежать. Странно одно — в квартире Джона До (именно так зовут убийцу) не обнаружено ни одного отпечатка пальцев.

Суббота. В дешевом ночном

клубе зверски убита проститутка, то есть «похоть».
Ближе к вечеру найден изуродованный труп известной топ-модели. Над ее белоснежной постелью огромная надпись кровью: «Гордыня». Остаются только два греха — гнев и зависть. И один день — воскресенье.
Воскресенье. Утро. Миллз и Сомерсет, ошалевшие от напряженного ожидания следующих жертв, устало поднимаются по огромной лестнице полицейского департамента. Внезапно раздается чей-то крик: «Эй, детектив, ты меня ищешь?» Преступник неожиданно сдается полиции. Джон До совершенно спокоен, потому что венец его преступного творения впереди.
Воскресенье, середина дня. Джон До объявляет, что есть еще два трупа, но они спрятаны. Он покажет, где, но только двум детективам, Сомерсету и Миллзу. Если они согласятся, то преступник тут же подписывает полное признание во всех преступлениях. Если нет, то он симулирует невменяемость и избежит наказания. Миллз и Сомерсет принимают эти условия .
Шесть часов вечера. Машина с двумя полицейскими и преступником движется по огромной выжженной пустыне, утыканной гигантскими высоковольтными вышками. «Кто ты на самом деле?» — спрашивает Сомерсет. «Это не важно», — отвечает Джон До. Он таинствен и тих, как восточный мудрец.
Семь часов вечера. Остановка в пустыне. Вдали появляется фургон. Миллз остается сторожить преступника, а Сомерсет направляется к фургону. Из него выходит человек и выносит картонную коробку. Старик Сомерсет раскрывает ее и в ужасе бежит обратно. В этой коробке лежит голова молодой беременной жены детектива Миллза.
Далее следует очень динамичная развязка. «Я завидую тебе, Миллз, я так завидую тебе», — тихо нудит Джон До. «Сомерсет, это правда, Сомерсет?» — потрясая пистолетом, мечется Миллз. Гнев и зависть, два смертных греха, не могут исчезнуть одновременно. Погибнет кто-то один. В этой борьбе побеждает гнев — Миллз убивает Джона До.
Детективная канва и философские сентенции о наказании зла находятся в странном равновесии. И, в сущности, не они главное в фильме. Скорее, это история о неизбежном присутствии в нашей жизни очень непростых людей. Детектив это способ их найти и, если необходимо, обезвредить. Философия — органичный прием для быстрого выявления неординарности таких людей. Но тезисы Джона До («Сейчас, чтобы тебя услышали, недостаточно похлопать по плечу, надо бить кувалдой по голове») непозволительно старомодны. Равно как давно не нов детектив с элементами мистического наказания земных грехов.
Режиссер фильма выступает здесь как беспристрастный конструктор происходящего. Непонятны его симпатии, невнятны акценты. Его задача — продемонстрировать, что «и так может быть». Показать своеобразную историю обычного происшествия. И избежать оценок. Джон До — заурядный сумасшедший. Детектив Миллз — обычный полицейский, обыкновенный семейный человек. Их дуэль — занятный случай из колонки уголовной хроники. Разумеется, обобщенный, «художественный», но по природе своей — обычный.
Хотите — просто детектив, хотите — детективообразная мистика. Зрителю предоставлена полная свобода восприятия. Похоже, правда, что это не знак режиссерского доверия, а свидетельство режиссерской слабости.

«СТАЛКЕР». ПУТЬ В ЗОНУ

В ноябре 1995 года в Москве прошел первый в нашей стране правозащитный фестиваль «Сталкер». Его авторы-организаторы — правозащитник Иван Банников, продюсер Игорь Степанов, кинорежиссер Михаил Ашумов. Ключевая фигура в этом содружестве — Иван Банников, исполнительный директор благотворительного фонда «Освобождение», задача которого — помогать заключенным, их родным и близким и тем, кто возвращается в жизнь.

Цель «Сталкера» — показать уникальную способность искусства служить проводником в зону страдания и быть незаменимым врачевателем болезней человеческой души и общества.

Программа конкурсных (в том числе премьерных) показов включала 38 игровых и документальных фильмов, снятых в период с 1986 по 1995 год для большого экрана и для телевидения, должна была во всей динамике показать, как киноискусство осваивает правозащитную проблематику после того, как она стала ему доступна.

«В круге первом» — раздел, открывавший программу, включал фильмы, рассказывающие о ГУЛАГе 30 — 50-х годов: «Власть Соловецкая», «Будь проклята ты, Колыма», «Кома». Картины «Заключенные» (1936) и «Затерянный в Сибири» (1990), показанные в рубрике «Из коллекции «Сталкера», определили два полюса правды о зоне: сфабрикованная, идеологическая «правда» 30-х годов и правда лично пережитого одним из авторов фильма, драматургом Валерием Фридом, рассказанная в наши дни.

Документальные фильмы о плене и пленных «Почему ты жив?» и «Русский плен» рассказывали о советских военнопленных, после фашистской неволи погибавших в ГУЛАГе, и о немецких военнопленных в советских лагерях.

«В зоне зоны»: в этот раздел программы вошли игровые фильмы «Замри-умри-воскресни», «Караул», «Шамара» — на разном материале, непохоже, авторски, талантливо утверждавшие чрезвычайно насущную мысль о том, что там, где миллионы за решеткой, остальные — тоже зэки, рабы...

Проблемы женской и детской преступности нашли свое отражение в документальных фильмах («Дети тюрьмы», «Серые цветы», «Опыт креста») и игровых («СЭР», «Жизнь-женщина»), составивших особый раздел программы, названием которого стала народная пословица: «Мать деткам, да вижу их редко — сидят в разных клетках».

«Бомж — советский человек без определенного места жительства»: в этот раздел вошли фильмы «Камышовый рай», «Люк», «Бомжонок», рассказывающие о социальных и экзистенциальных корнях этого явления, о том, как на него реагирует общество.

Лермонтовской строкой «Но есть и высший суд...» был озаглавлен раздел, в котором были представлены два документальных фильма: «Высший суд» и «Привести в исполнение»; герой одного из них приговорен к высшей мере, герой другого — исполнитель приговоров, палач.

«Кто виноват? и Что делать?» — еще один раздел программы, где наконец обрела свое место дилогия Инессы Туманян «Соучастники» и «Комментарий к прошению о помиловании», по цензурным соображениям не имевшая экранной судьбы в 80-е годы.

Всего два фильма (больше, увы, не нашлось) составили раздел, названный евангельской строкой: «Дух дышит, где хочет». Это «Вальс. Искусство, рожденное в неволе» и «Письма матери» — фильмы, свидетельствующие о том, что и в зоне возможна спасительная, духовная, душевная, даже творческая работа.

Было бы ошибкой не включить в конкурсную программу и фильмы, интерпретирующие материал в фокусе жанра — мелодрамы, боевика, комедии. Так появился раздел «В зоне жанра», куда вошли фильмы «Тюремный романс», «Волкодав», «Комедия строгого режима», «У попа была собака...», создавшие в насыщенной, тяжелой программе фестиваля зоны разреженного эмоционального и психологического давления.

Программа фильмов обозначила болевые точки правозащитных проблем, зафиксировала стойкие античеловеческие тенденции нашей действительности, нашего сознания и дала материал для их обсуждения. Вот темы некоторых дискуссий, проведенных в рамках фестиваля: «Смертная казнь — вы за или против?», «Дети за чертой — чьи они?», «Военнопленный, ты еще жив?»... Их участниками были правозащитники, члены жюри, журналисты, зрители, авторы фильмов, сотрудники пенитенциарных учреждений и правоохранительных органов.

Состоялся также выезд участников фестиваля в можайскую женскую колонию и каширскую спецшколу с гуманитарной помощью, культурной программой.

Главный приз «Сталкер» был присужден Александру Рогожкину за фильм «Караул». Призы «Сталкер» получили Тарас Попов и Владимир Тюлькин за «Опыт креста», Елена Цыплакова за «Камышовый рай» и Яков Назаров за «Русский плен».

Специальными призами жюри и различных общественных организаций были отмечены также игровые картины: «СЭР» Сергея Бодрова, «Замри-умри-воскресни» Виталия Каневского, «Кома» Нийоле Адоменайте и Бориса Горлова, «Дюба-дюба» Александра Хвана, «Зона Любэ» Дмитрия Золотухина и документальные фильмы «Власть Соловецкая» Марины Голдовской, «Высший суд» Герца Франка, «Письма матери» Анатолия Крайнева, «Серые цветы» Вахтанга Микеладзе и лично Дмитрий Юрасов за участие в фильме «Будь проклята ты, Колыма».

Ирина Гращенкова,
директор программ фестиваля «Сталкер»

ИГРА ПРОТИВ ПРАВИЛ

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» С УЧАСТИЕМ ЧЛЕНОВ ЖЮРИ ФЕСТИВАЛЯ «СТАЛКЕР»

Наталья Сиривля, критик. Фестиваль «Сталкер» — на общем фоне нашей кинематографической жизни событие уникальное. Назначение многих сегодняшних фестивалей, награждений и презентаций — создать видимость праздника, заслоняющего от нашего сознания бедственное положение кинематографа, культуры и общества в целом. Смысл правозащитной акции «Сталкер», наоборот, состоял в том, чтобы привлечь внимание к бедам и несчастьям людей, в силу разных причин оказавшихся на дне общества.



«Караул»,
реж. А.Рогожкин

Это была «игра против правил». Фильмы — тяжелые, страшные, зачастую эстетически несовершенные — бесплатно демонстрировались в Театре киноактера, где их зрителями были в основном нищие арбатские старики и старушки, довольные уже тем, что можно куда-то пойти, побыть на людях, посмотреть кино, которое они тысячу лет не видели. Уровень несчастья на экране был примерно равен уровню несчастья в зрительном зале... Никакого кайфа, никакой атмосферы праздника для избранных... Совершенно непрестижная акция, не сулившая тем, кто принимал в ней участие, ни славы, ни денег, ни особого удовольствия... Тем не менее в течение недели члены жюри фестиваля, куда входили Лариса Осиповна Богораз, Сергей Адамович Ковалев и другие известные правозащитники, писатели, актеры, многие из которых в свое время тоже «сидели», — с каким-то поразительным, бескорыстным терпением смотрели все эти фильмы, переживали, мучились, бередили старые раны...

В самой атмосфере «Сталкера», при всей скромности его задач, а может быть, и результатов, проявилось, на мой взгляд, нечто важное и значительное — тенденция, идущая наперекор глобальным разрушительным процессам в сегодняшней культуре. Тысячу раз прошу прощения за «высокие слова», но сказать об этом необходимо. Я думаю, что основная проблема нашего общества сегодня — не политическая, не экономическая, а нравственная. Всякое общество — будь то китайское, американское, советское, какое угодно, — держится и существует как нечто целое не за счет энергии, ко-



«Караул»

торая толкает человека снизу вверх, к деньгам, славе, успеху, а за счет энергии, которая распространяется сверху вниз, заставляя думать и заботиться о тех, кому хуже, и о тех, кто хуже — несовершеннее, слабее тебя.

В Советской стране забота о слабых и неимущих существовала, пусть большей частью на уровне демагогии, лозунгов и деклараций, успешно используемых и теперешними коммунистами. В нашей «демократической» культуре она отсутствует напрочь. То есть забота эта сохраняется на уровне повседневного поведения (в противном случае, мы все давно умерли бы), но в культуре, в том, что мы каждый день читаем в газетах, видим по телевизору, в образах новых властителей дум и героев дня, безраздельно господствует первая тенденция — стремление вылезти наверх любой ценой. Вторая же тенденция, предохраняющая общество от распада, от превращения в хаотическое множество не связанных между собой индивидуумов, почти никак не обнаруживает себя. Фестиваль «Сталкер» стал неожиданным проявлением именно этой, второй тенденции. И не случайно он имел такой резонанс: практически все средства массовой информации так или иначе откликнулись на него.


«Караул»

Помимо безусловного нравственного значения этой акции программа фестиваля представляла интерес и как некое подведение итогов. Ведь здесь были собраны практически все фильмы о зоне — игровые и документальные, талантливые и не очень, искренние и конъюнктурные, снятые почти за десять лет «гласности» и «свободы слова». Сегодня, когда эта эпоха сокрушения социалистического монолита явно подходит к концу, мы получили возможность заново увидеть и оценить «плоды разрешения» — все то, что было сказано языком кино об одной из самых трагических сторон нашего социального бытия. Все вы, присутствующие здесь члены жюри фестиваля, имеете собственный опыт пребывания в зоне, и было бы крайне интересно выслушать ваши впечатления, ваши оценки того, насколько плодотворны попытки кинематографа высказаться на эту тему, какие пути кажутся верными, а какие — ведущими в тупик.

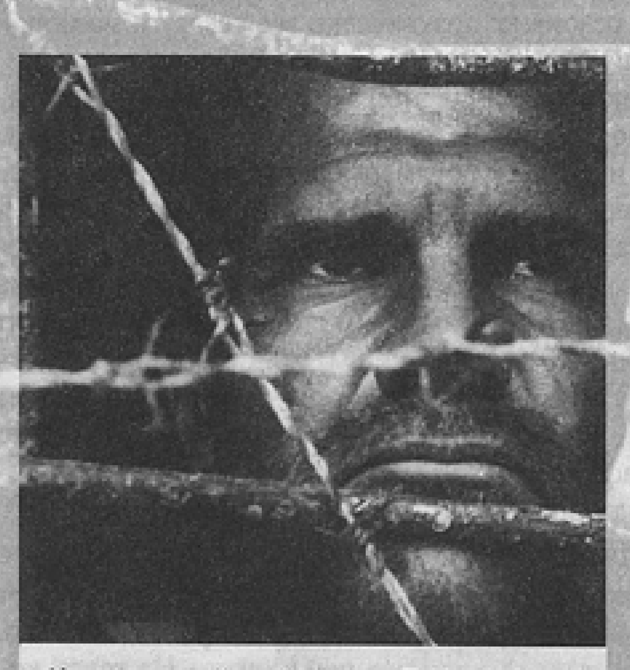
Михаил Танич, поэт. Я на этом фестивале все время испытывал странное чувство раздвоенности: я не очень понимал, как все то, чем мы занимаемся, может помочь людям, сидящим в тюрьме. Кроме всего прочего мне было очень тяжело. Должен сказать, что в кино тюрьма выглядит страшнее, чем в жизни. Ни тогда, когда я сидел, ни позже, когда приезжал в Бутырку с «Лесоповалом», у меня не было такого тягостного чувства. Если в первом, втором, десятом фильме ты видишь захлопывающиеся двери и решетки, слышишь этот нескончаемый железный лязг, начинает казаться, что тебя заточили навеки и, кроме тюрьмы, на свете ничего не осталось. Я много раз проходил сквозь эти тройные двери и слышал, как за мной защелкивались замки, но никогда такого ужаса не испытывал.

Валерий Фрид, драматург. Это называется «Угадай мелодию». Он угадал с семи лет...

М.Танич. Что касается качества фильмов, то наши достаточно единодушные оценки выражены в решении жюри. Лучшим игровым фильмом для меня, бесспорно, является «Караул» А.Рогожкина — картина, где быт вагонзака — посадка, разгрузка, оправка, смена караула — становится основой безупречно выстроенной художественной конструкции, внутри которой трагедия раскручивается неумолимо, как стальная пружина... Мне показалась интересной и картина «Кома» Нийоле Адоменайте и Бориса Горлова. Здесь точно воссоздан быт лесоповальной зоны конца 40-х — начала 50-х годов. Я сам сидел в таком лагере и все это видел. У меня был знакомый, что ли, «кум», главный оперуполномоченный лагеря. Он неплохо ко мне относился, называл Мишей, поскольку я играл в волейбол, и он играл, только похуже. Он увел у какого-то генерала жену, и его выслали туда, на север, с этой женщиной. Все они, охранники, обслуга, вольнонаемные, были такие же несчастные, сосланные люди. Податься им было некуда. Кругом тайга... В «Коме» замечательно показано, как вся эта обстановка растлевает людей и по ту, и по эту сторону проволоки.

Вообще, главное, что я вынес для себя из недели просмотров, — это мысль о том, что мы не делимся на преступников и добропорядочных, законопослушных граждан. Мы все перемешаны, причем граница проходит не между людьми, а внутри каждого человека. Вот герой фильма «Высший суд» Г.Франка — обычный парень, человек нашего круга, не какой-нибудь закоренелый злодей, но как легко оказалось сговорить его на убийство. Видимо, в каждом из нас сидит этот преступник...

Правда, я лично, наоборот, всегда старался в преступном мире отыскать хорошего человека. Герой моих «лесоповальских» стёбовых песен, например, Вова Муха, бывший «малолетка», — очень хороший человек. Так что все мы перемешаны. Зона — это судьба, а от судьбы не застрахован никто. Каждый может оказаться по ту сторону.



«Камышовый рай», реж.Е.Цыплакова

В.Фрид. Должен сказать, что я сразу и с большим воодушевлением принял предложение возглавить жюри этого фестиваля: мне было страшно любопытно, как это все будет и как откликнутся другие... И я был счастлив увидеть рядом с собой совершенно замечательных людей, которые бросили все дела, а дел у них, кстати говоря, гораздо больше, чем у меня. Один Сергей Адамович Ковалев чего стоит: он оставил все свои политические и государственные заботы и ходил, как на службу, на эти просмотры... Я вдруг обнаружил, что многие думают так же, как я. А у меня есть маленькая особенность: те, кто думает так же, как я, кажутся мне очень умными и правильными людьми.

Мне не было слишком тяжело смотреть эти фильмы. Может быть, я не столь чувствителен, как Михаил Танич. А может быть, дело в том, что мы с Дунским, моим соавтором и другом, сидели в лагере еще очень молодыми и воспринимали все, происходившее с нами, как некий важный и ценный жизненный опыт.

Мы не думали, конечно, что выйдем и станем писателями, но точно знали: нам будет о чем рассказать. Сразу оговорюсь: нам было легче, чем многим. На общих работах мы провели не так уж много времени из общего срока, чаще были «придурками» — конторщиками, и это, конечно, сильно облегчало нашу участь.

Кроме того, было интересно смотреть все эти фильмы не столько даже с профессиональной, сколько с психологической точки зрения. Мне было любопытно, кто из авторов (я говорю о документальных картинах, с игровыми все ясно, об этом Танич уже сказал) воспринимает зону как некую экзотику, кому хочется постращать зрителя, показав ему диковинных зверей в зоопарке, а кому все это действительно ранит душу... Если бы над дверьми этого фестиваля нужно было вывесить девиз, я взял бы две поговорки: «От сумы и от тюрьмы не зарекайся» и «Лежачего не бьют». Это ответ тем, кто, подобно одной молодой журналистке, выступавшей на пресс-конференции, не понимает, зачем их жалеть. Ведь они преступники. Жалеть надо тех, кого они ограбили, убили, изнасиловали... Но разобраться, кто преступил, а кто оступился, очень сложно. И вот одна из задач фестиваля — дать нам возможность увидеть в каждом из этих преступников человека с изломанной судьбой, который, как и все люди, нуждается в понимании и сочувствии. Если хотя бы отчасти эта задача выполнена, значит, мучились мы не зря. Действительно, меня тоже удивил резонанс фестиваля если не среди зрителей, то в прессе, на радио и телевидении... Нам удалось привлечь внимание к этой проблеме, что уже хорошо.



«Камышовый рай»

Феликс Светов, писатель, журналист. По всей видимости, Михаил Танич — самый чувствительный из нас. Для меня, как и для Фрида, все это не было таким уж невыносимым кошмаром. Мне было тяжело смотреть это кино просто потому, что никогда в жизни мне не приводилось смотреть сорок фильмов подряд. Сама по себе эта акция, конечно же, замечательная, хотя должен сказать, что картины, показанные на фестивале, были в основном слабые. «Караул» — действительно лучшая из них. (Я говорю об игровых картинах.)

В этом смысле для меня было очень важно, что одним из первых показали фильм «Заключенные» 1936 года. Он стал своеобразным камертоном, очень важным для понимания того, что произошло в нашем сознании и в нашем искусстве за эти годы. «Заключенные» — в своем роде шедевр советского кинематографа, сыгравший, как я понимаю, огромную роль в создании «канонического» образа зоны в нашем кино. Кальки и штампы, использованные в нем, проходят через все последующие десятилетия... И самое поразительное, что те же самые штампы я увидел в игровых фильмах последних лет, сделанных вроде бы «с обратным знаком».

Уже в «Заключенных», скажем, мы сталкиваемся с романтической идеализацией «социально близкой» блатной стихии, которая потом стало сквозным лейтмотивом наших фильмов о зоне. Только там, в «Заключенных», хороший чекист после первого же разговора перевоспитывает блатных и превращает их в ударников

5 Зак. 135

социалистического строительства, а в нынешних фильмах преступники оказываются гораздо лучше зверей-милиционеров.

Документальные картины, показанные на фестивале, были, в общем, гораздо интереснее. Хотя бы потому, что это документ — реальные судьбы, реальные обстоятельства. Но и эти фильмы тоже очень разные по качеству. Наверное, лучшие из них — «Высший суд» Герца Франка и картина о детской колонии «Опыт креста» Тараса Попова и Владимира Тюлькина. «Опыт креста» — фильм, замечательный по своей интонации и по своему подвижническому подходу, это монтаж хроникальных видеозаписей, которые Тарас Попов (врач-психиатр) вел в процессе своей профессиональной работы в детской колонии в течение десяти лет. Мне, правда, показалось, что там не всегда хватает мастерства, выстроенности, точности подачи этого материала. Документальное кино — это ведь тоже искусство.

В этом смысле фильм, которому мы дали один из призов («Русский плен» Якова Назарова), производит впечатление самого культурного. В нем хорошо продумана структура, деление на главы, названные, как части мессы: «De profundis», «Lacrimoso» и т.д. Но когда я потом стал думать об этой картине, то понял, что меня в ней смущало. Мне кажется, что авторам предложили материал — уникальный, очень интересный, конечно, но именно тот, какой дать хотели. Хроника создания



«Камышовый рай»

антифашистского комитета или кинокадры, изображающие Паулюса, заточенного в Ефимьевском монастыре, имеют своим источником, конечно же, архивы госбезопасности. Предложив материал, заинтересованные инстанции навязали авторам и его интерпретацию, а те этого не заметили или не захотели заметить и в итоге сделали фильм о вполне цивилизованном отношении к немецким военнопленным в России во время второй мировой войны. Думаю, все это было намного более трагично и страшно.

Елена Стишова, критик. Самое страшное, что я читала о сталинских лагерях, — «Колымские рассказы» Шаламова. Шаламов, пожалуй, единственный автор, у которого есть некая философская концепция: понимание всей этой ситуации ГУЛАГа как абсолютного зла. Для меня это особенно важно потому, что, уже будучи бабушкой двух внуков, я сохранила нежную девичью душу, которую мне подарило лучезарное детство при товарище Сталине. Все мое подсознательное восприятие мира исполнено добра и света, и потому любая встреча со злом меня травмирует, я совершенно к ней не готова. Виктор Ерофеев, например, даже обвиняет всю великую русскую литературу в том, что она обезоружила русского человека, скрыв от него реальное существование зла в этом мире. Мы инфантильны, прекраснодушны, неспособны постоять за себя, неспособны трезво оценивать людей и обстоятельства... Шаламов — один из немногих писателей, давших нам возможность почувствовать эту страшную реальность зла...

Ф.Светов. Это очень интересная проблема. Действительно, Шаламов — единственный, кто показал реальность ГУЛАГа столь безысходно. Я знавал многих людей,

сидевших в разные годы в разных лагерях, и все они рассказывали о пережитом значительно более спокойно, скажем, как Валерий Фрид или Михаил Танич... Порой даже смешные истории, хотя, надо думать, повидали всякого... В их воспоминаниях нет того ужаса и безысходности, которыми веет со страниц «Колымских рассказов». Я думаю, что шаламовский ГУЛАГ — это именно художественный образ, а не документально запечатленная реальность. Это подтверждает, в частности, начало одного из рассказов: «Играли в карты у нарядчика Нарымова...» Если вы помните, так начинается «Пиковая дама»: «Играли в карты у поручика Нарумова...» Это все-таки литература, а не жизнь. Литературный образ, в котором Шаламов сознательно сгустил и обострил самое страшное, что было в лагере. В этом он гениально, как никто, выразил действительно, реально существовавшее зло — дьявольскую субстанцию сталинского режима.

Но подобная художническая установка осознанно или нет заставляла его смотреть на все под определенным углом зрения. А жизнь разнообразна и противоречива, и тюрьму каждый видит по-своему... Конечно, каждые десять лет тюрьма другая. Меня судили в 1986-м, уже при Горбачеве, когда ситуация смягчилась. Дали пять лет ссылки. Поскольку я уже год сидел в тюрьме, а там считается день за три, к моменту оглашения приговора отбывать мне осталось не так уж много. Но начальство, чтобы я не думал, что легко отделался, отправило меня в Горно-Алтайскую область, к месту ссылки, как положено: по этапу, в наручниках, через самые крутые пересылки — через Ухту, Вятку, Свердловск, Омск... Так вот, когда я в тюрьме или на пересылке приходил в новую камеру, про которую мне рассказывали всякие ужасы, я видел: сидят нормальные мужики, с ними можно разговаривать... В мое время это в основном были те, с кем мы вполне могли бы сидеть за этим столом... Они учились в тех же школах, порой в тех же вузах... Люди, как правило, незаурядные — умные, талантливые, очень азартные... Очень испорченные, конечно. Я всегда привожу такой пример: если у нас с вами пойдет неприятный разговор, который меня оскорбит, серьезно заденет, подействует на нервы, я встану, хлопну дверью и уйду, а он бросит нож просто потому, что тот лежит на столе, потому, что он пьян и распущен, что у него нет никаких нравственных ограничений... И попадет в лагерь и оттуда уже не выберется, потому что из нашего лагеря трудно выйти незатронутым. Для этого нужно быть взрослым человеком... А они все дети, по сути дела...

«СЭР», реж. С.Бодров

Словом, на основании и собственного опыта, и опыта моих друзей я не очень верю в тот безысходный ужас, который изобразил Шаламов. Это философия, это особый взгляд на реальность, особая высота ее осмысления, страшная метафора сталинского ГУЛАГа, но не сама реальность. Иначе оттуда никто не вышел бы. Ну не было бы здесь с нами Фрида, его просто убили бы в том лагере, о котором пишет Шаламов... Да и сам он ни за что не вышел бы оттуда живым...

В.Фрид. Феликс совершенно прав. Конечно, Шаламову достались очень крутое время и очень крутые лагеря, суровые... Но все-таки многое зависит от личности. Я лично Шаламова не знал, но, судя по портретам, это был серьезный человек, в отличие, скажем, от меня или от Дунского. Мы-то по молодости были люди легкомыс-

ленные и воспринимали все, в общем, легко. Вот блатные говорят: «Петушки к петушкам, раковые шейки в сторону». Что это означает, я точно не знаю, но, наверное, это что-то вроде: «В мире есть и добро, и зло». Шаламов показывает главным образом зло, но добро тоже есть, даже в его рассказах оно то и дело проскакивает: кто-то к нему хорошо отнесся, кто-то помог... Но его уязвленная страданием душа преимущественно реагирует на плохое. Психологически разные люди по-разному воспринимают реальность...

М.Танич. Вообще такие люди, как я или Фрид, оказывались в лагере в какой-то трагикомической ситуации. Мы сидели «ни за что». Блатные — воры, убийцы, насильники, которые сидели «за что», над нами просто смеялись. Ты говоришь на разводе: «Танич Михаил Исаевич. Статья пятьдесят восемь — десять». И кто-нибудь обязательно добавит: «Семь лет ни за что». Впрочем, этот иронический припев относился на разводе и ко всем иным — все сидели «ни за что». Лагерный юмор.

И действительно, мы оказались в лагере без всякой вины. Это была просто акция. Как только кончилась война, Сталин сразу начал за рубежом менять нас, победителей, на желторотых солдат. Ведь мы взяли Берлин, вышли на Эльбу, встретились с американцами, мы на машинах летали чуть не до самой Франции... Мы и одеты были не по уставу: у меня сохранилась фотография, где я стою в каком-то не нашего фасона кителе, пошитом у немецкого портного из серого фашистского сукна... С двумя орденами Славы и Красной Звезды на таком вот «вражеском мундире»... В общем, мы «разболтались» и нас надо было убирать: сначала с фронта, из армии, а потом и дальше, в лагеря... Мы были опасны режиму. И дальше следует должностная инструкция, подписанная Берия: «Областным управлениям КГБ присмотреться к демобилизованным офицерам...» И «присмотрелись». В Ростовском строительном институте, где я учился, закрыли целый факультет — архитектурный, правда, он был небольшой, две группы всего, но оттуда насажали человек двадцать. Стукачи работали день и ночь. Причем они не выдумывали, писали все, что слышали, все, что мы болтали за бутылкой водки... Интерпретировали эти писания уже другие инстанции... И когда нужно было, эти доносы пускались в ход...



«Дюба-дюба», реж. А.Хван

Впрочем, анализируя всю эту ситуацию ретроспективно, я понимаю, что, с точки зрения режима, мы были не такие уж безгрешные. Мы слишком много знали, повидали и поняли. И режим действовал по своей логике. «Революционная целесообразность» — так, по-моему, это называется...

Гурген Тонунц, актер. Я, как и мои товарищи, с удовольствием принял предложение участвовать в жюри этого фестиваля, поскольку убежден, что кино — искусство, способное оказать наиболее сильное воздействие на людей, находящихся в заключении. Когда я снимался в картине «Опасные друзья», съемки проходили в зоне строгого режима, где сидели насильники, убийцы, грабители... Никакой специально приглашенной массовки не было. В кадре были только настоящие зэки. Они

же стали и первыми зрителями. Когда после фильма я беседовал с ними, то видел, что многие впервые всерьез задумались о своей жизни на воле. Они совершенно искренне говорили об этом — посидев в свое время достаточно в лагерях, я научился разбираться, где истина, а где — фуфло. Увидев себя со стороны, они сделали определенные нравственные выводы. Потом фильм, по приказу министра внутренних дел Щелокова, был показан во всех зонах Советского Союза и произвел благоприятное нравственное воздействие.

Я думаю, просто необходимо, чтобы какие-то из картин, представленных на «Сталкере», тоже попали в зону. В первую очередь, конечно, документальные фильмы, которые великолепно несут это нравственное начало: такие, как «Опыт креста» и целый ряд других...

Я думаю, что и «Караул» надо бы показать... И «Кому», чтобы те, кто сидит сегодня, знали, как это было в сталинских лагерях. Я был в таком страшном лагере. Имея десять лет штрафного лагеря, я считался там «малосрочником». Остальные все были «тяжеловесы» — по двадцать пять лет. Представьте себе: Главное управление лагерей лесной промышленности (ГУЛЛП) — шестнадцать лагерей в бывшем Советском Союзе. Наш — Кизиллаг — 360 тысяч человек. Лесоповал. Выходишь на работу, конвоир тебе говорит: «Вон на вершине того дерева твоя пайка, четыреста граммов». Ты должен был это дерево завалить, обрубить и сжечь сучья, раскряжевать... За это получаешь четыреста граммов хлеба. Конечно, люди там умирали десятками в день: голодно, холодно... Это бывшая Молотовская, ныне Пермская область.


«Замри-умри-воскресни», реж. В.Каневский

Я прошел всю войну от Сталинграда до Берлина, был четырежды ранен, инвалид Отечественной войны, разведчик, никогда против режима не высказывался... Но меня арестовали после войны — не просто под общую гребенку, как других фронтовиков, а с вполне конкретной целью. Я был близок к семье Ионы Тимофеевича Никитченко — главного советского судьи на Нюрнбергском процессе, заместителя председателя Верхового Суда СССР и т.д., — я спас на фронте его сына Юрку. Лаврентию Берия нужно было убрать Никитченко и посадить на это место своего человека. И меня арестовали, собственно, для того только, чтобы я подписал компромат. Но я не мог заложить ни в чем не повинного человека и потом всю жизнь жить сволочью... Я отказывался подписывать, и меня сажали в карцер. В общей сложности из года на Лубянке я провел в карцерах сухих и мокрых двести семьдесят дней.

В результате — постановление Особого совещания при министре Госбезопасности СССР: «Направить в штрафной лагерь, в Кизиллаг». Никакого суда, ничего... Когда я попал в этот лагерь, смертная казнь в стране была отменена. Самый большой срок — двадцать пять лет. И поскольку ничто больше уже не грозило, многие просто сбрасывали маску и показывали все, на что способны. Должен сказать, что большинство оказавшихся за колючей проволокой в те годы — это были люди незаслуженно репрессированные, вина которых состояла лишь в том, что самим своим существованием они были опасны режиму. Это были люди порядочные, честные, благородные. Но были и такие, кто потерял человеческий облик, превратившиеся в диких зверей. В зоне почти каждый день на вахту приносили «чайник» — отрубленную голову. Тот, кто рубил, добровольно называл свое имя, снова были следствие, суд и ему давали те же двадцать пять лет — такое вот «развлечение» и способ сведения счетов.

Я это говорю к тому, что когда речь идет о сочувствии и понимании, то надо все-таки различать, где человек, а где зверь, потерявший человеческий облик. И по отношению к таким никакого всепрощенчества быть не может. Это было бы настоящим ханжеством.

Е.Стишова. А как вы думаете, почему после «Покаяния» в нашем кино не было ни одной столь же значительной картины о трагедии террора и репрессий? Может быть, общество не настроено на то, чтобы глубоко понять и пережить произошедшее с ним, не жаждет ни покаяния, ни очищения?

Г.Тонунц. Общество, конечно, неоднородно, но в ваших словах есть доля правды. Я вам так скажу: в нашем виде искусства, как в капле воды, отражается все то, что происходит в стране. Вся эта коммерциализация, рыночные отношения подталкивают художников кино к тому, чтобы заняться чем-то, что может принести прибыль. Та тема, о которой вы говорите, прибыли не сулит. И потому взяться за нее может только человек бескорыстный. Поэтому я глубоко признателен всем тем, кто делал фильмы, показанные на «Сталкере». Эти фильмы никогда не будут иметь коммерческого успеха, но тем не менее их создатели нашли в себе гражданское мужество и, пожертвовав возможностью заработать, сделали то, что они считали необходимым нравственно...



«Зона Любэ», реж. Д.Золотухин

Валентина Малявина, актриса. Когда меня пригласили в жюри кинофестиваля «Сталкер», у меня не было сомнений: соглашаться или не соглашаться. Я сразу же приняла приглашение. Подумалось: хорошее название для такой серьезной акции, потому что кинофестиваль «Сталкер» является проводником в закрытую зону человеческих страданий. В нынешнее черствое время мы должны изменить сознание людей, вернуть их «на круги своя» и вновь пробудить милосердие к «падшим», всегда существовавшее на Руси.

Мы посмотрели около сорока фильмов. Многие из них меня потрясли, несмотря на то, что я была в заключении четыре с половиной года. Игровая картина «Караул», документальные фильмы «Опыт креста» и «Высший суд» мне показались наиболее значительными. Мне кажется, что фильмов на фестивале должно быть много меньше и нужно разделить игровое и документальное кино. Здесь уже говорилось, что документальные фильмы сильнее, чем художественные. Это так. В игровых очень часто присутствует умиление по отношению к преступнику. Авторы оправдывают то, что нельзя оправдать, и я волей-неволей проникаюсь сочувствием к нераскаявшимся, страшным, порочным существам, которые разрушают мир и делают его безумным. Поэтому отбор фильмов для фестиваля должен быть более тщательным.

Кинофестиваль «Сталкер» адресован всем: и нам, и тем, кто «вне воли». Но как помочь тем, кто там, «внизу», так ищет нашей защиты и внимания? Фестиваль может, конечно, купить хлеб в Бутырку на одни сутки... Можно дать два-три концерта в пользу заключенных... Но это не решение проблемы. В прошлом году я была в Можайской женской колонии. Я видела, что мне рады, но все это временная помощь.

Мне думается, что заключенным нужны не только обязанности, но и права. Нам, членам жюри фестиваля «Сталкер», необходимо помочь осужденным обрести права!

Андрей Шемякин, критик. Вряд ли я смогу добавить что-нибудь новое к тому,

что сказано о «жизненной достоверности» фильмов, показанных на этом замечательном фестивале: нас, как говорится, «здесь не стояло». Но знаменательно, что эксперты, хотя и подтверждают в некоторых случаях высокий уровень правды, говорят, что в кино зона страшнее, чем в жизни, то есть видят в этих картинах то, что было опасным в самой зоне, а теперь, как радиация, распространяется в атмосфере сегодняшней России: инерцию страха, способного засосать, эмоционально подавить сильнее, чем непосредственное насилие, которому все-таки хотелось сопротивляться.

Социальный опыт зоны пусть и в десятикратно ослабленном виде распространялся у нас на одну шестую часть света, что и дало основания интеллигенции окрестить ее Большой зоной. Однако сегодня приходится думать о цене подобного рода метафор — границы окончательно размылись, представления о норме, о том, что есть цивилизованное законопослушное общество, отсутствуют в нашем сознании, и это отсутствие ясного разумения приводит к непредвиденным психологическим последствиям.

Все фильмы, которые мы видели, в той или иной степени выражают состояние безотчетного ужаса, кошмар замкнутого круга, невротическое чувство вины ни за что (начальство придумает)... Это фильмы о взаимозависимости и взаимозаменяемости палача и жертвы (особенно это видно в «Коме» и «Карауле»)... Таким образом, фестиваль показал, что кино, сделанное между 1988-м (когда ослабела цензура и появилась возможность обращения к теме зоны) и 1992 годами, стало зеркалом запоздалого страха, захлестнувшего коллективное бессознательное. Мы, критики, привычно ждали чего-то жизнеутверждающего, какого-то нового уровня социального анализа, внимания к человеку как продолжения традиции 60-х... Получили же отказ от анализа вообще. И развернутые метафоры — одна другой страшнее. Все это — именно реакция на десятилетия существования в Большой зоне, когда так привычно было уравнивать себя с теми, кто уже все испытал. Так сказать, социализация наизнанку. Теперь уже видно, что это страх, а не опыт. Это кино униженных людей, заранее готовых к тому, что их растопчут. Энергия во всем этом есть, но это энергия бессильной ненависти.

По контрасту заметно и то, что какие-то достойные ленты были в свое время недооценены, — скажем, картина Елены Цыплаковой «Камышовый рай», где внятно слышна тема человеческого достоинства. Или жесткая самокритика тех же шестидесятников, намного опередившая обвинения, брошенные им, — в фильме Инессы Туманян «Комментарий к прошению о помиловании».

Профессиональный уровень многих картин кажется сегодня намного выше, чем в пору их появления. Это и понятно — «игра на понижение» в нашем кино продолжается. Но кроме того, изменилась ситуация: тогда, захваченные разоблачительным порывом первых перестроечных лет, мы воспринимали содержание этих лент как общее место, не различая нюансов — ни тематических, ни эстетических. Но сегодня ясно, что правда, глубина и художественность не лежат на столбовой дороге коллективных эмоций и массовой эйфории; это штучный товар, достояние личностного, индивидуального вúдения жизни.

Оно есть в трезвом и человечном «Опыте креста»... Или в личности правозащитника Дмитрия Юрасова — создателя уникальной картотеки репрессированных, никого в свою веру не обращающего, но поразительно уверенного и спокойного, в ленте Аркадия Кордона (во многом неуклюжей) «Будь проклята ты, Колыма»... Или в фильме «Почему ты жив?» Оксаны Дворниченко, в его интонации...

Но больше всего меня лично поразила заведомо условная картина «СЭР» Сергея Бодрова, сегодня воспринимающаяся совершенно иначе, чем в год выхода на экраны. Здесь дан поразительно точный образ нашего коллективного архетипа зоны. Зона — это не неволя. Это судьба. И единственное, что остается, — найти давно ушедших туда отцов. Если угодно, фильм Бодрова — притча о блудном отце и о стране вечных детей, ищущих того края бездны, за которым начинается рай.

Записала Н. Сиривля

ВАЛЕРИЙ

С КЕМ

Поводом к моей реплике послужила вылившаяся в полемическую дуэль публикация статьи Юрия Арабова «Full Crash» и ответная филиппика Виктора Листова «О «полном крахе»[1]. Брошенная первым перчатка к неосуществившемуся духовному постаменту российской интеллигенции была принята как вызов одним из достойных ее представителей, ответить для которого было делом чести.

Вслед за В.Листовым намеренно ухожу от предмета спора, давно перемахнувшего за московские рубежи. Яростные сшибки на эту тему помнятся и в ближнем Тбилиси, и в дальнем Блюмингтоне. Не затихающему больше столетия, этому спору не иссякнуть и на исходе нынешнего века. Особенно в наше смутное время, обнажившее болевые точки давней проблемы «интеллигенция и власть». Любое колебание во властных структурах резонирует новым полемическим витком, заново озвучивая коллизию во всем ее многоголосье, вплоть до словесного поединка.

Должен сразу же оговориться: по малодушию ли, из-за собственной ли некомпетентности в этом вопросе, либо в силу уважения позиции обеих сторон — я не взялся бы быть секундантом в этой дуэли мнений. Мне вообще хотелось бы если не сплотить дуэлянтов, то разнять — и по самой что ни на есть банальной причине: «а уж как стрельба пойдет, пуля дырочку найдет»...

Признаюсь, мне заведомо импонирует академическая основательность В.Листова, взвешенность каждого его слова, терминологическая ясность. Даже в малом по объему тексте прочитывается пиетет автора к отечественной истории и словесности, не дозволяющий допускать на их счет какие бы то ни было кривотолки.

Однако готов принять обвинения в непоследовательности, если также признаюсь, что заворожен и арабовской статьей, не забытой мною за прошедшее после публикации время. Мне действительно дорога нелукавость самой статьи, упругость и выразительность этого текста, сопричастность автора не только драматическим событиям 3–4 октября 1993 года, но и самой проблематике. Я прощаю писавшему перехлесты, коих, как подметил В.Листов, немало, и подозреваю, что на них Ю.Арабов шел сознательно, растравляя душу и втравливая читателей в спор. Несомненно, провокативность арабовского текста столь же программна, сколь и академичность листовского.

На мой взгляд, полемики между ними нет — вопрос, по существу, свелся к уходу от нее. Исторически локальным термином «интеллигенция» Ю.Арабов пользуется расширительно, вольно простирая его до двух последних веков российской традиции. В.Листов же локализует, уточняет историческую точность термина. Если говорить о дискуссии в строго научных рамках, то ей начаться бы там, где она завершилась.

Прежде всего я считаю, что вопреки утверждению В.Листова его оппонент выказал себя в статье не столько как драматург, «архитектонировавший» (на мой взгляд, искусно) свою аргументацию, но именно как поэт. Лесенка логических допущений

[1] См.: «Искусство кино», 1994, № 5; 1995, № 9.

НЕ БЫВАЕТ...

Ю.Арабова исключительно поэтическая. Известная цветаевская формула рифмы как созвучия смыслов им подтверждается впрямую: «...стар...стар...суперстар... Ринго Стар». В основе статьи — смысловые созвучия и рифмы, а также свободные от ссылок на источники во многом метафорические допущения, а уж никак не строгие текстологические изыскания. Яростная публицистичность арабовской статьи вообще выводит ее за скобки исторического исследования.

Не могу не сослаться здесь на Цветаеву, сумевшую снять в «Пушкине и Пугачеве» противоречие между «Капитанской дочкой» и «Историей Пугачева» и мотивированно сопрячь образы Пугачева обеих книг. Одна писана поэтом, другая — историком.

Парадокс статьи Ю.Арабова, по моему мнению, состоит в том, что пафос ее мессианский, но ее содержание мессианскую роль интеллигенции опровергает... Отсюда высокий вольтаж ее интеллектуально-образного поля. Струна-таки звенит в тумане — для меня это бесспорно. Но угадывается и другой, более конкретный источник. О русских мальчиках, которые иначе как о мировых проблемах рассуждать не станут: «Есть ли Бог, есть ли бессмертие?» А которые в Бога не веруют, ну те о социализме или об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату... И множество, множество самых оригинальных русских мальчиков только и делают, что о вековечных вопросах говорят у нас в наше время...»

Эффект этой исповеди горячего сердца в том и состоит, что пронзительно страстная речь двадцатитрехлетнего юноши обращена к младшему брату Алеше, вызывая в нем ответный импульс. Обратись Иван Карамазов с такими речами, скажем, к Разумихину, и результат был бы другим.

Свою полемическую реплику В.Листов завершает предположением, что статья Ю.Арабова — издержки «кухонного» трепа, этакий междусобойчик нынешней столичной мыслящей прослойки. Я добавил бы — молодой. И у которой к тому же еще достает пороху обсуждать вековечные вопросы всю ночь до рассвета. Нас там, действительно, не стояло. И стоять уже, боюсь, не будет. Так не будем же излишне строгими к младому поколению, легко ли быть которому — вопрос отнюдь не праздный.

В противном случае подобную дискуссию задушат раздраженные взаимные попреки людей разных поколений, так и не договорившихся о терминах.

В качестве косвенного примера непредсказуемых последствий такого рода полемики стоит вспомнить переписку из двух советских углов Натана Эйдельмана и Виктора Астафьева, памятную тонкой мыслящей прослойке. Долгое время ходившая в списках, подогреваемая скандальезностью запретного плода, она выявила коренные расхождения по ряду общих для всех вопросов в узком интеллигентском кругу.

Когда гром переписки грянул, чего только не было говорено по ее поводу, сути и т.д. Когда же гроза миновала, и эта отнюдь не личная переписка была, наконец, опубликована, самым разумным на прямо заданный в ней вопрос был ответ Б.Окуджавы: «Ну, погорячились ребята... С кем не бывает...»

ДМИТРИЙ УХОВ — ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

BEATLES — 4 — EVER

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН

НИНА ЦЫРКУН. Дмитрий, когда я вам предложила поговорить о «Битлз», вы сначала чуть было не отказались, сказав, что ваше поколение битломанией не затронуто, а вот те, кто помладше на год-два, те — да. Неужели столь небольшая возрастная разница может так решительно определять музыкальные вкусы целой страны?

ДМИТРИЙ УХОВ. На этот вопрос нельзя ответить однозначно. На самом деле, здесь не одна, а множество причин разного свойства. Но, конечно, в первую очередь судьба «Битлз в СССР» зависела от общекультурной ситуации, от особенностей культпросвета, всяческого санкционированного и несанкционированного «открывания» или «закрывания» и прочих особенностей национальной жизни. Фактически поколение родившихся до 1950 года, — поклонники джаза, а дальше уже идут битломаны.

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ. Вплоть до 1970 года джаз и рок находились в конфронтации. Джазмены не любили рок, а поклонники рока — джаз. Старшим поколением рок воспринимался как вызов вечным ценностям — джазу в частности. Эта ситуация напоминала противостояние «папенькиного кино» и «новой волны» во французском кино 50 — 60-х. Только в конце 60-х Майлз Дэвис начал играть джаз-рок. Начиная с пластинки «Девушки из Килиманджаро» (1968), чтобы быть точным, позже переименованной вполне по-постмодерновому во «Фьюжн».

Я вообще-то по семейным обстоятельствам в детстве больше джаз слушал — вместе с впереди идущим поколением Дмитрия Ухова — ранний Майлз Дэвис, «Квартет современного джаза», Арт Тейтум, Брубек, Питерсон.

Когда я учился в шестом классе (в 1966 году), одноклассник спросил меня: «Ты знаешь, кто такие «Битлз»?» Что-то я все-таки смутно слышал и отвечаю: «По-моему, певец». — «Ты что! Это вокально-инструментальная группа певцов рока такая». Вообще у нас на Кутузовском было много рок-пластинок, которые тащили в школы многочисленные дети дипломатов. Как сейчас вижу себя на переменке, разглядывающего сверкающий в лучах радостного утреннего солнца 60-х пестрый конверт «Оркестра клуба одиноких сердец под управлением сержанта Пеппера».

А на вечеринках 1969 — 1970 годов плясали и выпивали уже под двойной White Album. Под Yellow River и Shizgara (Venus голландской группы Shocking Blue) или Credence Clearwater Revival тоже, конечно, бесились. Потом уже начали появляться болгарские перепечатки Abbey road и Let it be.

Д.УХОВ. А я первый раз услышал на сорокапятке All My Loving, ее привезли из Вены в 1963 году. И мне не понравилось. А на обороте был блюз Long Tall Sally... Пять лет ушло на адаптацию. При том, что я был авангардистом.

Вот что сыграло определенную роль — мое поколение не было тотально англоязычным. Я, скажем, учился в английской школе, но рядом была французская. И мое поколение очень любило Ива Монтана. А вот в Польше, при всех ее тесных культурных связях с Францией, Битлы были на первом месте. Скорее всего потому, что там видели фильмы с их участием.

Н.ЦЫРКУН. Кино вообще, видимо, сыграло огромную роль в их раскрутке.

Д.УХОВ. Безусловно. Я, например, впервые оценил значение «Битлз», когда увидел их на экране. Был тогда в только что открывшемся Останкино экспериментальный четвертый канал. Я случайно зашел в комнату, где был включен какой-то интерканал, шла программа «Мир», и каждая страна была представлена каким-то кинофильмом, так вот Англию представляли «Битлз». И то, что старшее поколение любило джаз, тоже определялось фильмами, которые оно смотрело. Главным образом, трофейными — «Судьба солдата в Америке», «Серенада солнечной долины». А «Жены оркестрантов» выпуска 1942 года с тем же Гленном Миллером и его оркестром уже в трофеи не попали, и советские люди их не знают, хотя для американцев этот фильм не менее памятен, чем «Серенада солнечной долины».

В.ЭШПАЙ. А «Чаттануга чу-чу»?

Д.УХОВ. За этим исключением, мелодий помнят все-таки больше из «Жен оркестрантов», чем из «Серенады...». Вот что еще надо вспомнить: Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве 1957 года. На нем было много рок-н-ролла. И во время фестиваля снимали фильм с Людмилой Гурченко «Девушка с гитарой», в который попал австра-

лийский диксиленд... В общем, были специфические, наши внутренние причины для того, чтобы вкусы изменились.

Н.ЦЫРКУН. А популярность «Битлз» в мире и, главное, долгая жизнь легенды после того, как группа давно перестала существовать, — чем это можно объяснить?

В.ЭШПАЙ. В конце 50-х в роке уже все было сделано. Элвис Пресли ушел в армию. Первый период развития рока заканчивается. Довольно неожиданно свежий импульс приходит с другой стороны Атлантики, из Англии. Появляются «Битлз», в частности, и Лондон как столица рока вообще...

Д.УХОВ. Совершенно верно.

В.ЭШПАЙ. А ведь в 50-е Англия не была «горячим местом» в плане музыки...

Д.УХОВ. Вот именно. Джаз якобы зародился в Новом Орлеане. Даже если это не так, легенда закрепилась, значит, он вполне мог там возникнуть. А Утесов утверждал, что джаз родился в Одессе. Битлы из Ливерпуля. Первая их работа — в Гамбурге. То есть все это портовые города. Порт — маленькая модель космополитического мира. Здесь действовал своеобразный язык, как бы эсперанто, и происходил отбор самого общезначимого. Представьте мир до эпохи радио...

В.ЭШПАЙ. А Ливерпуль был наводнен американскими пластинками.

Д.УХОВ. Тащили с кораблей. Пропивали просто. За пинту пива отдавали. На континенте Англию называли «страной без музыки». Прямо так в учебниках и писали. Англичане не сочиняли «итальянских опер» и «немецких симфоний».

В.ЭШПАЙ. И прорыв осуществили ребята из английской провинции. Рок ведь — особенно вначале — вообще часть идеологии молодых людей из рабочего класса и служащих. Молодежь из upper middle class и выше все же в большей степени была натаскана родителями на Моцарта. Отсюда, кстати, и Roll Over Beethoven. («Бетховена, умники, слушаете? А мы вашего Бетховена roll over!») С другой стороны, в Америке «Битлз» с их акцентом воспринимались как почти что аристократы. У Земекиса был ранний фильм I Wanna Hold Your Hand по мотивам знаменитых гастролей 1964 года, где это очень наглядно показано. Кстати, и фильмы Ричарда Лестера «про них» — «Вечер трудного дня» и «На помощь» — помимо того, что фактически «отформатировали» технику современного клипа (тогда это называлось «скопитон»), способствовали созданию имиджа «интеллектуального игрового анархизма», что как бы поднимало «Битлз» над классовым происхождением. А вообще эти фильмы играют важную роль — наряду с «Блоу ап» — в кинематографическом образе 60-х.

Д.УХОВ. Да, это были Растиньяки-провинциалы. Англия — традиционно корпоративная страна: закрытые лицеи, частные школы и т.п. Поэтому — в отличие от Америки с ее «американской мечтой» единоличного успеха — здесь стало ясно, что пробиться можно только группой. Это одно. А второе — вот. Когда я учился в школе, играл на рояле, а мой приятель — на виолончели. Так он делал мне чертежи, у меня с этим делом были нелады, а я за это таскал за ним виолончель. Стыдно было мальчику ходить с виолончелью! А тут — гитара! Парень с гитарой — это все. В западных языках гитара женского рода, а где нет рода, как в английском, она «she», как «Люсиль» у Би-Би Кинга. Как корабль.

Так вот, большая заслуга «Битлз» в том, что, при массовом увлечении одиночкой Пресли, они убедили молодежь, в первую очередь пролетарскую, что пробиться можно, причем с помощью музыки. И не надо стараться петь, как Пресли, тем более что это ни у кого из подражателей не получалось, разве что у Клиффа Ричарда немножко.

В.ЭШПАЙ. Пресли адаптировал негритянский ритм-энд-блюз для белой аудитории middle class'а, точнее, для детей middle class'а, то есть бейби-бумеров. Это у них мозги зашевелились, это они начали контркультуру. Интересно, что начало рока историки относят к 1954 году — то есть ко времени пробуждения самостоятельного сознания.

Д.УХОВ. Рок одиночек сменился роком групп. Сейчас вышло немыслимое количество пропагандистских фильмов про «Битлз», очень плохих, и в них все выясняется, кто какой вклад внес в это дело. А принципиально важно именно то, что они были единой командой. Если джаз был первым музыкальным искусством, которое моделировало из-

мéнчивость мира — я имею в виду ситуацию коллективной импровизации (академическая музыка подхватит эту идею полвека спустя), «сражения» джаз-бандов на танцплощадках и т.п., — то рок или рок-группы — это модель взаимоотношений в коллективе. Строгая иерархия и использование того качества в человеке, которое можно продать.

Н.ЦЫРКУН. Причем четверка — это самый устойчивый коллектив.

Д.УХОВ. Совершенно верно. Кстати, группы чаще всего и состояли из четверок. Лидер-гитара, ритм-гитара, бас-гитара, ударные.

В.ЭШПАЙ. Но в 70-х произошел слом. Стали выделяться солисты. Собственно говоря, пример тому подали Битлы, которые в начале 70-х весьма успешно выступали как солисты — даже совсем не «авторский» Старр, в молодости мечтавший открыть бакалейную лавочку.

Д.УХОВ. На определенном уровне успеха начинают разыгрываться амбиции. Это было не последней причиной распада «Битлз». Кстати, не без американского влияния. В Америке в начале 70-х выдвигаются звезды-одиночки — Брюс Спрингстин, Кэрол Кинг, Майкл Джексон. Кстати, «Пять Джексонов» тоже моментально распались. Тем не менее «Битлз» создали групповую модель рока, и она работала. Но это не все.

Много усилий затрачено на то, чтобы выяснить, в чем традиционность «Битлз». Чувствовалось, что они опираются на некие очень сильные традиции. Предполагали, что это, скорее всего, фольклор. Но тут дело в другом. Кое-что из фольклора они, конечно, знали, но это был достаточно скромный — по английским меркам, где свои народные песни знают довольно хорошо, — джентльменский набор на уровне «Во поле березка стояла»: Green Sleeves, например. Сила традиции проявилась в том, что музыка «Битлз» — это ненотная культура. И в том, что они привили европейской музыке неевропейские культурные традиции. Пусть это было сделано поверхностно, наивно, но именно их усилиями было создано новое музыкальное пространство. Здесь опять-таки сработала та самая атлантически-ливерпульская «портовая модель» — космополитическая открытость, восприимчивость к чужому, новому, неосвоенному. И был нанесен сокрушительный удар по европейскому высокомерию, по европоцентризму. Этот фактор более, чем другие, обусловил жизнестойкость музыки «Битлз». Какие-нибудь Gerry and The Pacemakers работали не хуже, чем они, но теперь про них все забыли, а если бы не «Битлз», Питер Гэбриел не оплачивал бы гастроли индийцев-африканцев. Иначе говоря, заложенная ими традиция жива и она продуктивна. Это, я сказал бы, единоличная заслуга «Битлз».

И еще. Эта заслуга — бесспорно заслуга мирового масштаба: они декларировали ценность цельной личности — это когда все говорили об отчуждении, о частичном человеке и прочем, что, кстати, проявляется в академической консерваторской школе, воспитывающей этакие машинки для производства приятных звуков. В роке такая тенденция тоже существовала: на конвейер было поставлено много «маленьких Пресли», вроде Little Richard'а. «Битлз» эту тенденцию переломили. Они заставили поверить в ценность уникального — независимо даже от качества.

В.ЭШПАЙ. Не надо преувеличивать «эстетство» Леннона и степень оригинальности его текстов. Во многом это открытия и прозрения недостаточно образованного талантливого нуворища из совсем, так сказать, простой социальной



среды. Будучи миллионером, он эпатировал богатую публику из партера, попрекая бриллиантами, как будто сам не разъезжал из поместья в поместье на «Роллс-Ройсе». В 1972 году он на полном серьезе поддерживал вроде бы левацкую президентскую компанию Макговерна против Никсона. Похоже, он полностью верил в осуществление программы Imagine («Представь, что нет границ, государств, денег...» и проч.). Когда же этого не произошло и победил Никсон, Леннон в тот же день поссорился с Йоко, трахнув у нее на глазах первую попавшуюся политактивистку, и ушел в запой. Начал сочинять песни типа Whatever Makes Me Through The Night. Все это, однако, закончилось гимном нарождающемуся яппизму — предсмертным альбомом Double Fantasy, в идеологическом плане полностью ретроградным, а также полной подкаблучностью у Йоко Оно.



Д.УХОВ. Леннон за границами музыки не столь интересен, это безусловно. Шенберг писал когда-то Густаву Малеру: рекомендуйте меня кому-нибудь из ваших богатых знакомых, они потом будут с гордостью говорить, что у них есть портрет работы знаменитого композитора. Шенберг был приличным художником, но знал, что он гений в музыке. В конце 70-х я обнаружил в Библиотеке иностранной литературы том стихов Джима Моррисона — за пять лет, что книжка там хранилась, ни один рокер ее не взял, в голову даже никому не пришло, что такое может быть, но книжка вышла, это есть культурный факт, факт цельной личности.

В.ЭШПАЙ. Между массовым и художественным очень тонкое и сложное взаимодействие. Знаменитый рок-критик Лестер Бэнгс как-то сказал, что между публикой и автором должен быть натянут шнур. Если он провисает, то есть происходит потворство массовому вкусу, художественное качество резко снижается. Если шнур слишком сильно натягивается, он рвется — художник работает в полном отрыве, массы перестают его понимать. У «Битлз» этот шнур натянут оптимально. Они кумиры молодежи и предмет искусствоведческих дискурсов.

У нас в основном культивируются деструктивные варианты рока, как и всего прочего. С этаким подростковым гошистским пафосом. Как в кривом зеркале — все первоначальные посылки меняют свой знак на противоположный. Свобода — деструктивная анархия, лирика — сантименты вора в законе. В ментальном плане все это не имеет никакого отношения к основным идеям рока с его протестантизмом. (В гармонической основе блюза — протестантский хорал.)

Д.УХОВ. «Битлз», в отличие от Боба Дилана, не породили ни одного крылатого выражения.

Н.ЦЫРКУН. Ну почему — Strawberry Fields Forever, Back in The USSR и проч.

В.ЭШПАЙ. Тем не менее кто-то сказал, что песни «Битлз» сравнимы с песнями Шуберта.

Д.УХОВ. Эти слова приписывают Бернстайну, но на самом деле их сказал менее известный американский композитор Нед Рорем. И в его устах эта похвала звучит гораздо весомее, потому что Бернстайн сам заигрывал с поп-культурой («Вестсайдская история», «Месса»).

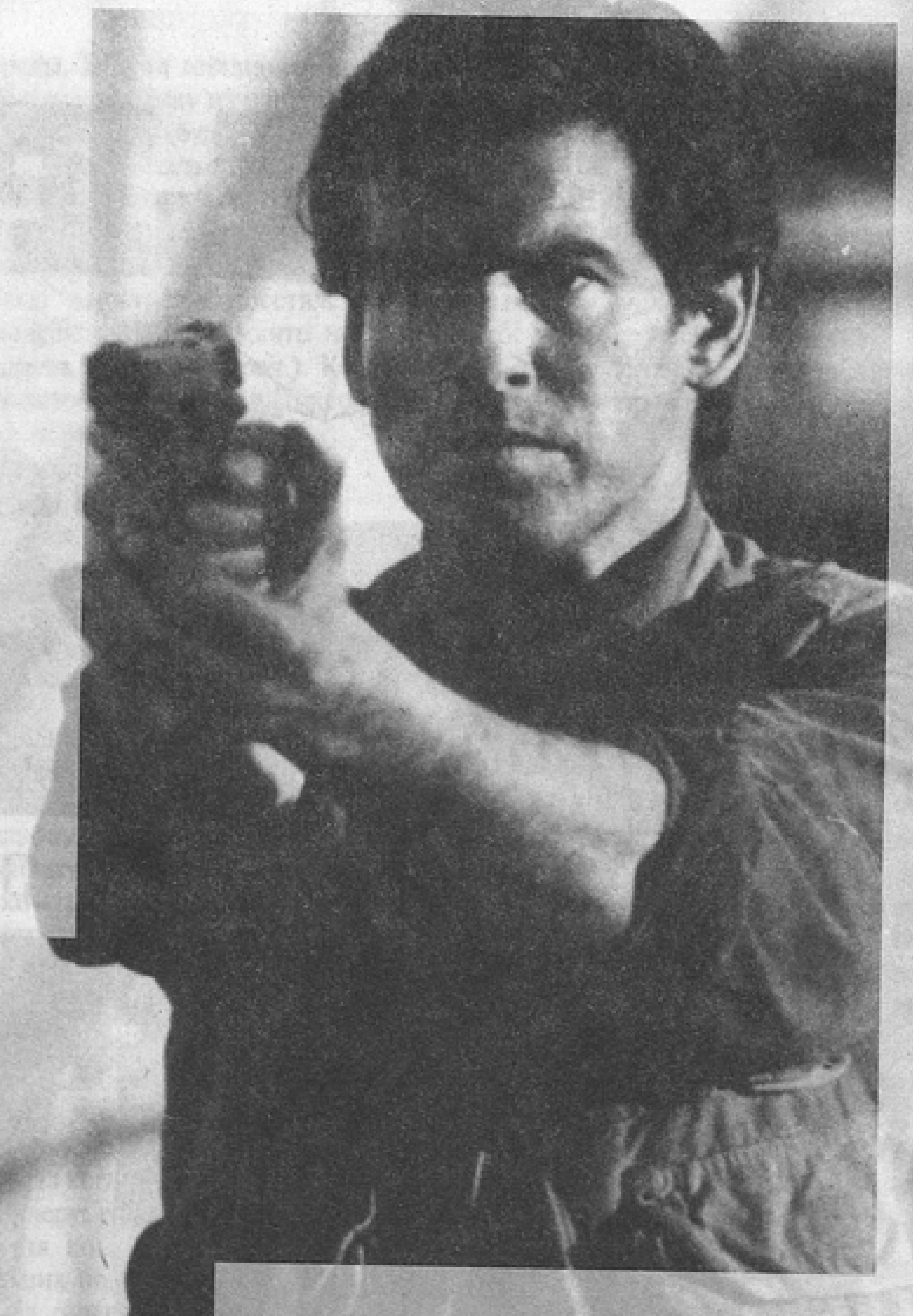
Кстати, если уж рассматривать заслуги «Битлз» перед миром и нашей отдельно взятой страной, нужно сказать вот о чем. Интонационный словарь советской песни был, по

преимуществу, еврейским. Даже славянофилы поют песни, в основе которых лежат «Фрейлехс» или «Цыганочка». Это типично российское качество, полностью соответствующее европейско-азиатскому положению страны. Так вот «Битлз» совершили революцию даже здесь, у нас. Иногда их вклад в нашу музыкальную культуру преувеличивают, как, например, в случае с русским роком, где как раз результат не вполне очевиден, хотя зерно, конечно, было брошено и, надо надеяться, даст всходы. Но в некоторых случаях мы недооцениваем роль, которую «Битлз» сыграли для нас. Именно через свой «Восток», благодаря тому, что они ассимилировали близкую нам восточную музыку, «Битлз» практически вписали нас в европейскую культуру, в мировую культуру.

Н.Цыркун. Будем думать — forever.



«Золотой глаз».
Джеймс Бонд — Пирс Броснан



ШПИОН, ПРИШЕДШИЙ С ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ

1996-й в России вполне можно назвать годом Джеймса Бонда. С киноафиш подмигивает «Золотой глаз» — свежая англо-американская копродукция о новых приключениях агента 007. Ретроспективную бондиану запустило НТВ — приход весны отечественные телезрители встретили под аккомпанемент бондовского «люгера» и томные вздохи покоренных им блондинок. То, с чем так долго боролась идеология, разом случилось в условиях рынка. Явление супершпиона похоже на тотальный захват. Неудивительно, если в ближайшее время у нас воскреснут популярные лет тридцать назад на Западе водка с пистолетом на пробке или детские пижамки 003,5.

В идеологические времена Бонд мог бы без труда выполнить у нас самое невыполнимое задание. Характерной особенностью его шпионской легенды было то, что спецагента на службе Ее Величества никто и никогда не видел в лицо. О нем много писали и не меньше читали. Образ героя рождался в воображении. Бонд одевался в безукоризненные смокинги, не раз охмурял длинноногих красоток и вершил кровавые процедуры, не замарав манжет. Он был стопроцентным джентльменом и двухсотпроцентным мужчиной, обаятельным киллером, победителем, который получает все.

В России с Бондом вообще происходили странные вещи. Полупародийные «Никогда не говори «никогда» постсоветский кинозритель увидел раньше, чем многочисленные оригиналы, зато, по десять раз пересматривая юнебелевского «Фантомаса», мы вряд ли догадывались, что видим того же Бонда с его летающими автомобилями и башмаками-пистолетами. Едва расставшись с героем, первый и лучший Бонд Шон Коннери снялся в калатозовской «Красной палатке» и удостоился персональной статьи в «Актерах зарубежного кино». Однако когда десять лет спустя Вайда получил из его рук каннскую «Пальму» за «Человека из железа», бывшему шпиону припомнили грехи антисоветской юности. Видеобум, занесший нам третьего «Индиану Джонса», не слишком озаботился транспортировкой сопутствующих мифов — папаша Джонс, сыгранный тем же Коннери, мало у кого связался с глумливым тождеством «Голдфингеру» или «Доктору Но».

Охраняя от бондовской экспансии, советская киноцензура берегла нас от диверсии куда более вредной, чем идеологическая. От едва заметной, но оттого не менее пронзительной иронии, неизменно сопровождавшей кинобондиану 60-х. Следовало хоть раз увидать Бонда «живьем», чтобы понять — собственного шпионского начальства он боится куда больше, чем вооруженных до зубов болгар и турок, в воде как-то особенно не тонет, а в огне слишком уж не горит. Но именно этого видеть нам не следовало, ведь подобно тому, как окружавший агента 007 крикливый хай-лайф исподволь готовил почву для постмодернистского избытка следующего десятилетия, так и нарочитость образа невольно взламывала створки «железного занавеса», чьим порождением и одновременно игровым медиумом был Джеймс Бонд.

Когда-то Трюффо написал, что вся серия 007 вышла из подражания хичкоковскому «К северу через северо-запад». Это совершенно точно, но сама идея подражания куда прихотливей, чем простое копирование. Хичкок называл кино «куском торта» и неизменно снимал «приятные глазу» фильмы, от которых как будто исходил аромат хорошего табака и дорогого одеколона, в которых царил ненавязчивый комфорт роскошных отелей, а невероятные события происходили с одетыми в твидовые пиджаки мужчинами и причесанными волосок к волоску женщинами. В том же «Северо-западе...» герой Кэри Гранта попадал в переделку, на секунду отлучившись от ресторанного столика, но в самых безвыходных ситуациях сохранял клубные манеры и чистый воротничок. Эффект Хичкока пропал в эпоху «веселых 60-х», когда женщины растрепали волосы, а мужчины сняли галстуки и принялись отращивать бакенбарды, когда агрессия не только вышла наружу, но и вошла в моду. Именно тогда Бонд, с его позолоченными сигаретами, неразболтанным мартини и спортивными автомобилями, перенял «приятность» хичкоковских джентльменов, но только иронично и вкупе с поп-артовским колоритом времени. Может быть, поэтому пародии на Бонда по сути неотличимы от оригиналов — разница только в уровне чрезмерности.

Несомненно, образ Бонда — «и.о. героя» — работал на снижение, а не на взвинчивание грозящих демократии опасностей. Напасти при этом оставались вполне серьезными. При первом же своем появлении в «Докторе Но»

6 Зак. 135

спецагент схватился с безумным ученым. С одной стороны, их битва воскресила профессиональный статус злодея из экспрессионистского архива. С другой — эффектно сыграла на массовом страхе перед высоколобыми маниями. (Замечено, например, что тогда же, на рубеже 60-х, сместился акцент и в классическом хоррор-сюжете о Франкенштейне. Источником зла стала не монструозная креатура, а ее создатель.) «Из России с любовью» принудила супершпиона обороняться самому — под сурдину кассового успеха миф утверждал собственную ценность. В знак благодарности Бонд сберег золотой запас США. Любопытно, впрочем, что талантливый злодей Голдфингер придумал не воровать золотишко, а заразить его радиацией — мотив, очевидно резонирующий в коллективном бессознательном «холодной войны». И наоборот, в 1977-м — по неостывшим следам «Союза-Аполлона» и Хельсинкского соглашения — появился «Шпион, который меня любил», в котором Бонд предотвращал третью мировую рука об руку с советскими морскими пехотинцами.

Если продолжать психоаналитические фантазии, то у последнего Бонда, сокрушающего танковыми гусеницами стену петербургского особняка, под коркой явно наболело. Впервые он получил возможность сублимироваться на территории империи, с которой прежде имел дело главным образом опосредованно, — на греческих островах или тихоокеанских атоллах. При этом новый Бонд все так же верно служит Англии и все так же подтрунивает над Америкой. Следуя веяниям времени, он, правда, стал куда меньше курить, но с возлюбленными по-прежнему галантен, так что его очередную операцию при желании можно толковать как увеселительную поездку в духе видеоприложений «Плейбоя». Но главное, он все так же побеждает не столько реального врага, сколько коллективный ужас перед врагом, на сей раз принявшим облик развалившейся сверхдержавы. Посмотрев «Золотой глаз», можно безошибочно представить весь набор «русских страхов», сотрясающих цивилизацию. Гэбэшники, торгующие госсекретами, рвущиеся к власти генералы, компьютерные гении, запросто взламывающие секретные шифры, и даже национальная политика Сталина, отозвавшаяся заговором в самом сердце британской контрразведки.

Хотя новый Бонд — Пирс Броснан не блещет ни самоиронией Коннери, ни актерским нервом Тимоти Далтона, ни хотя бы комиксовой статью Роджера Мура, его заслуга перед человечеством не так уж и мала. Ведь, одолевая супостата, он заодно реабилитирует и кураж настоящего мужского действия, запыленного и изгаженного политкорректностью 90-х. Когда вечная обаяшка Манипенни в ответ на похлопывание по попке поминает чуть ли не пресловутый «сексуал харресмент»[1] — это пострашнее происков СПЕКТРа. Не случайно нынешним шефом Бонда становится леди с короткой феминистской стрижкой и маниакальной верой в позитивность общественного прогресса. Бонд для нее — инфантильный мужлан, так и не вернувшийся с полей холодной войны. Тут уж недалеко до прямого предательства. И оно происходит. 006 — друг и напарник — плетет многолетнюю интригу и вообще по крови казак. А что такое «казак» для цивилизованной Европы, объяснять не надо.



Одним словом, в постисторическую эпоху бондовское «и.о.» вполне годится как «крыша» для партизанской войны на собственной территории. Нечто похожее мы уже проходили. В том, что классический Бонд пришел к нам с телеэкранов, есть своя закономерность. Закройте глаза и вслушайтесь в музыкальный аккорд, сопровождающий его из фильма в фильм. «Парам-пара-а-ам»... Узнали? Это же мелодия из «Ставки больше, чем жизнь», в которой бравый Клосс исполнил те же обязанности «исполняющего обязанности».



[1] Sexual harrasment (англ.) — сексуальная агрессия. — *Прим. ред.*

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

ДЖЕЙМС БОНД

Надо сказать, что романы Флеминга, написанные в «глухие 50-е», были вполне вульгарными продуктами холодной войны, а Бонд был однозначно «мачистским» героем действия — классическим male chauvinist pig (как скажут современные феминистки), существовавшим в оппозиции «майору Пронину». Очевидно, именно природа кинематографа (плюс Zeitgeist[1] 60-х) постепенно (начиная приблизительно с «Голдфингера») «постмодернизировала» кичевую сущность Бонда — и Бонд «Доктора Но» значительно отличается от Бонда «Никогда не говори «никогда». В ранних же фильмах — так же, как и в романах — господствует прямое действие, и смотреть их сегодня уже очень сложно. Хотя во времена «железного занавеса» бондиана очаровывала своей антисоветскостью и все остальное (художественное качество) как бы не имело значения.

ВРЕМЯ И МЕСТО РОЖДЕНИЯ

На бумаге — 15 января 1952 года, вторник, письменный стол Яна Флеминга в его кабинете, Голдей, Ямайка.

На кинопленке — 26 февраля 1962 года, 8.30 утра, в павильоне студии «Пайнвуд», Лондон.

РОДИТЕЛИ

Литературные — Ян Флеминг, Роберт Маркхем (Кингсли Эмис), Джон Гарднер.

Кинематографические — продюсеры Алберт Ромоло (Кабби) Брокколи, Гарри Залцман; сценарист Ричард Майбаум; режиссеры Теренс Янг, Гай Хэмильтон, Льюис Гилберт, Джон Глен, Мартин Кэмпбелл; актеры Шон Коннери, Джордж Лазенби, Роджер Мур, Тимоти Далтон, Пирс Броснан; художник и конструктор декораций Кен Адам.

ON RECORD

«Джеймс Бонд — абсолютно неотразимый образ, тот, кем хотел бы быть каждый мужчина, тот, которому готова отдаться каждая женщина. Он символизирует победителя в борьбе за выживание» (Шон Коннери).

«Я придумал Бонда как лекарство от истерики, которая охватила меня перед первой женитьбой в возрасте сорока трех лет. Я сочинял для теплокровных гетеросексуалов в поездах, самолетах — и кроватях» (Ян Флеминг).

«Романы о Джеймсе Бонде — это смесь секса, снобизма и садизма» (Пол Джонсон, литературный критик «Нью Стейтсмен», 5 апреля 1958 года).

«Джеймс Бонд живет в кошмарном мире, где законы написаны дулом пистолета, где принуждение и насилие считается доблестью, а убийство — забавный трюк» (Юрий Жуков, «Правда», 30 сентября 1965 года, обратный перевод с английского).

«Герой общества потребления... Это человек, который окружает себя приятными вещами — спортивными машинами, дорогими девушками, золотыми зажигалками и т.д. Всем тем, что заменяет ему эмоции и любовь» (писатель Джон Ле Карре).

«Последний байронический герой?» (критик Филип Ларкин, «Таймс литерари сапплмент», 5 июня 1981 года).

[1] Zeitgeist (нем.) — дух времени. — *Прим. ред.*

«ЯН БЫЛ ЛУЧШЕ ДЖЕЙМСА»

Ян Флеминг родился 28 мая 1908 года. Один из сыновей майора Валентина Флеминга, погибшего во время первой мировой войны. Закончил школу в Итоне, а затем Королевский военный колледж в Сэндхерсте — самые привилегированные учебные заведения Англии. В 1929 году решил заняться журналистикой и подписал контракт с телеграфным агентством Рейтер, которое направило его в Москву, где он быстро выучил русский и вошел в курс событий. Например, принимал участие как корреспондент в фальсифицированном процессе над шестью английскими инженерами компании «Метрополитен Виккерс» и несколькими советскими гражданами, обвиненными в саботаже и шпионаже.

Суд происходил под председательством знаменитого впоследствии сталинского палача Ульриха. Именно тогда Флеминг запомнил зловещие аббревиатуры ОГПУ и СМЕРШ, которые так часто встречаются на страницах его романов. На скамье подсудимых он увидел красивую черноволосую девушку Анну Кутузову (секретаршу компании), арестованную за то, что она была любовницей одного из английских инженеров. Позже, под именем Татьяны, она возникла в повести «Из России с любовью». Репортажи Флеминга из Москвы — образчик «телеграфного» стиля, сформировавшего его литературный почерк.

Во время войны его, опытного журналиста со знанием многих языков, пригласили работать во флотскую разведку, где он также почерпнул много тем для своей будущей литературной деятельности. После войны Флеминг снова занимался журналистикой («Таймс», «Санди Таймс»), наконец женился, купил небольшой дом на Ямайке, в котором и написал все свои повести о Бонде.

В 1959 году, на гребне успеха, ушел из журналистики. 12 августа 1964 года умер от сердечного приступа.

Флеминг был заядлым курильщиком, любил выпить и вообще был совершенно «политически некорректен». Его друг вспоминал: «Флеминг отрицал свое сходство с Бондом, но оно было. Тот и другой были морскими офицерами, оба были приверженцами хорошей еды, выпивки, карт и автомобилей, оба прекрасно ориентировались в подпольной жизни больших городов. Однако Ян был значительно лучше Джеймса».

ЗАПОВЕДИ ПРАКТИКА БРОККОЛИ

Главными инициаторами экранизации саги о Джеймсе Бонде стали американский продюсер итальянского происхождения Алберт Ромоло (Кабби) Брокколи и канадец Гарри Залцман.

Не мудрствующий лукаво, приземленный практик Брокколи сформулировал семь «заповедей», которых нужно придерживаться, чтобы снять «настоящий» фильм о Бонде.

❶ Прежде всего нужно показывать, а не рассказывать зрителям историю; фильмы должны обеспечить зрителю увлекательные каникулы в экзотических странах.

❷ В фильме должно быть несколько «ложных финалов». Зритель думает, что картина идет к концу, а она продолжается еще долго. («В наших фильмах по двенадцать-тринадцать таких ложных финалов», — говорил Брокколи.)

❸ Должен быть этакий мини-фильм перед титрами, сам по себе необычный и возбуждающий. Лучше всего с каким-нибудь эффектным трюком, исполненным с применением новейшей техники.

❹ В фильме необходимо присутствие множества прелестных девушек. Они должны с обожанием или с вызовом посматривать на Бонда.

❺ Проблема злодея. Он может быть интеллигентным, воспитанным, обладать вкрадчивым голосом и очаровательной улыбкой. Ему не нужно зарабатывать на жизнь: у него есть все, кроме власти, за которую он и начинает бороться.

❻ У злодея обязательно должен быть помощник, который выполняет за него всю грязную работу; он должен быть необычным, порочным, но не совсем отвратительным.

❼ Финал. Ему следует быть смешным, а Бонд непременно должен оставаться с самой очаровательной девушкой.

...Таким образом, фильмы о Бонде представляют собой некий поп-культурный канон-паттерн — этакий маскультный «театр Кабуки».

РЕЖИССЕРЫ И ДРУГИЕ

Все бондианцы — опытные профессионалы, снявшие не один популярный фильм. Можно, конечно, отметить (как это делает Питер Хейнинг, автор юбилейной книги о Бонде), что, скажем, Льюис Гилберт «обладает эпическим мышлением и динамизмом», что у Гая Хэмильтона «острая фантазия», что Джон Глен «внес в бондиану очарование», а Теренс Янг «проецировал на фильмы элементы своего образа жизни». Однако необходимо помнить, что «музыку» заказывал Кабби Брокколи с его семью правилами и многими миллионами долларов. В результате образовался этакий усредненный «бондовский» кинематографический стиль без особого индивидуального режиссерского почерка, но с явными признаками коллективного творчества. Одним из главных членов этого коллектива был художник и конструктор декораций Кен Адам. Он является автором таких рекордных по цене и размерам сооружений, как вулкан, в котором разместилась ракетная база (в фильме «Живешь только дважды»), или чрево громадного супертанкера, вмещающее целые три атомные подводные лодки (в фильме «Шпион, который меня любил»). Такие конструкции во многом решали коммерческий успех фильма в целом, и заслуга Адама здесь во многом эквивалентна вкладу актеров, непосредственно персонифицировавших Бонда: Шона Коннери, Джорджа Лазенби, Роджера Мура, Тимоти Далтона и Пирса Броснана. (Не говоря уже о гаремах Bond girls — от молоденькой Урсулы Андресс в «Докторе Но» до Ким Бэсинджер в «Никогда не говори «никогда» и Изабеллы Скорупко в «Золотом глазе».)

Нельзя не отметить вклад в создание бондианы сценариста Ричарда Майбаума. Этот человек написал о Бонде значительно больше, чем сам Флеминг: он автор (и соавтор) сценариев большей части сериала, начиная с «Доктора Но» (1962), кончая «Лицензией на убийство» (1989).

Бондовский сериал — по-своему уникальное явление в поп-культуре. Серьезно к нему относиться, конечно, нельзя, но, по-моему, и сами авторы на этом особо не настаивают. Во всяком случае, для американских любителей «пиф-пафа» под six-pack пива эти фильмы до сих пор не теряют своего очарования.

КАК ДЕЛАЛИ «ЗОЛОТОЙ ГЛАЗ»

К северу от Лондона, где-то в глуши Хертфордшира, скрытые от посторонних глаз яблоневой рощей, разместились завод по производству «Роллс-Ройсов» и заброшенный аэродром. Были времена, когда здешнее небо гудело от взмывающих вверх военных истребителей «москито», отправлявшихся к полям сражений. На одном из лучших в мире автозаводов кипела работа... Потом люди покинули эти места. Новую жизнь вдохнул в эти старые стены удивительный человек по имени Джеймс Бонд. Семейство Брокколи и компания «Юнайтед Артистс» решили возродить всемирную славу величайшего секретного агента в новом фильме «Золотой глаз».

Съемочная площадка фильма разместилась в Ливедене, в графстве Хертфордшир. Эта местность как нельзя лучше соответствует масштабам фильма, который превосходит все прежние картины о суперагенте 007.

Это самый грандиозный Бонд, для которого оказалась маловата даже гигантская площадка на студии «Пайнвуд», откуда выходила на экраны бондиана.

Художник-постановщик Питер Ламонт столкнулся со сложнейшей проблемой. Как переоборудовать огромные интерьеры бывших заводских цехов в современную съемочную площадку? На обычных студиях пространство всегда жестко ограничено, декорации следует подгонять соответственно реальным масштабам. Здесь же ничто не сдерживает полета фантазии.

В течение долгих месяцев решался вопрос о том, кому поручить главную роль. Наконец решение было принято: честь сыграть Джеймса Бонда выпала Пирсу Броснану.

Бюджет фильма составил примерно 50 миллионов долларов. Это самый дорогостоящий фильм бондовского цикла. Но по нынешним временам, когда смета суперхитов то и дело доходит до 80, а то и 100 миллионов долларов, эта цифра не кажется умопомрачительной. Ведь Бонд — это съемки за рубежом, гигантские массовки, лучшие каскадеры, грандиозные декорации и спецэффекты. «Золотой глаз» должен был включить все, чего ждут от него поклонники Бонда, и превзойти их ожидания.

Пока режиссер Мартин Кэмпбелл руководил съемками на одной из шести площадок, в бутафорском цехе создавались миниатюрные копии объектов для комбинированных съемок тщательно разработанных ударных эпизодов. Например, для эпизода разрушения спутниковой антенны.

В арктическом пейзаже потребовалась снежная сибирская метель. Для придания эпизоду большей выразительности использовалась мука и шарики для кошачьего туалета.

Обыкновенная английская электричка превратилась в русский бронепоезд. Двигатель и вагоны прибыли на площадку, проехав через всю страну. Затем поезд был собран, выкрашен, оснащен всеми необходимыми причиндалами и переправлен в долину Нин.

Один из ударных эпизодов фильма связан с авианосцем «Неуловимый». Это судно трудно пеленгуется радарными установками, поскольку построено в основном из искусственных материалов. Это его первое плавание за рубеж. Вертолет на корме принадлежит последнему поколению военных машин, которые производит компания «Еврокоптер», и он не поступит на вооружение Германии и Франции вплоть до 2005 года. Сейчас проходят испытания четыре модификации этого вертолета. В фильме используется модификация номер один, программа испытаний которой уже завершена.

Высоко в горах в окрестностях Монте-Карло происходит схватка Бонда и Ксении (Фамке Янсен), летчика-истребителя в отставке, которая вовлечена в деятельность «группы Януса».

Во время репетиции на большой скорости столкнулись «Астон Мартин» и «Феррари». Их пришлось отремонтировать до нужной кондиции за одну ночь.

Внезапное ухудшение погоды остановило съемки. Густой туман не позволял снимать эпизод с погоней. Чтобы держать в форме замерзающую группу, ее кормили, как на убой, но только за завтраком. Обильного завтрака должно было хватать на весь день. Автомобиль-дублер занесло на большой скорости, и он врезался в отвесную скалу, повредив камеру. Этот горный эпизод на экране выглядит таким легким, но дался он не-

«Goldeneye». Making of Goldeneye. The Secret Files. Публикация подготовлена по тексту из рекламного ролика к фильму «Золотой глаз».

легко. В любой момент можно было загреметь с высоты в несколько сотен метров.

За шесть лет, прошедших после выхода на экраны последнего бондовского фильма, компьютерная технология совершила революцию в съемках эпизодов «экшн». Но команда «Золотого глаза» решила использовать в съемках дублеров, которые совершают перед камерой невозможное. И делают это «живьем».

Бонду пришлось вступить в единоборство с легким самолетом, который пролетел буквально в нескольких сантиметрах от капота его автомобиля.

Последним местом назначения съемочной группы стала Россия. Заранее были выбраны наиболее живописные пейзажи, сфотографированы самые выигрышные места. Санкт-Петербург был выбран в качестве объекта для невиданной танковой погони, хотя городские власти поначалу не позволили прогнать по улицам специально подготовленную военную технику. Но все же осуществить задачу удалось, как задумывалось сначала. Эпизод погони был снят второй съемочной бригадой, и петербуржцы, ставшие свидетелями этой сцены, были потрясены, когда танк грохотал мимо идущих по мосту людей, потому что не знали о специальных протекторах, которыми была защищена мостовая.

Но основная часть российских эпизодов снималась в Англии. Там за шесть недель на съемочной площадке вырос Санкт-Петербург.

Решение построить Петербург в Англии созрело после того, как выяснилось, что полностью снять эпизод с танком на улицах реального города практически невозможно.

Бонд видит, как героиню, его подружку, умыкает один негодяй, а единственное транспортное средство на горизонте — танк, и Бонд садится в этот танк, ведет его по улицам Петербурга. Соблюдая при этом правила дорожного движения. Но, конечно, на пути танка встречаются всяческие препятствия, он вламывается в кирпичную стену, а потом начинается самое интересное: Бонд попадает в гущу машин.

Его жертвой становится грузовик. Кузов грузовика был предварительно расчленен в нескольких местах, его загрузили всякой дрянью, пустыми жестянками, водой, а кроме того, ребята из цеха спецэффектов заложили в банки взрывчатку, и когда танк перерезал грузовик пополам, она бабахнула. При всем многолетнем опыте группы, никому еще не приходилось участвовать в танковых гонках, так что всех ежедневно ждали сюрпризы, в основном неприятные, и задачи, которые приходилось решать впервые.

Сюжет фильма отражает уровень современных технологических достижений, соответственно и съемочная площадка была оснащена с помощью ведущих специалистов по компьютерной технологии. Финальный эпизод в секретном информационном центре потребовал ста десяти дней напряженной работы, но если люди и устали, на результатах их труда это никак не отразилось.

Дублеру Броснана Уэйну Майклсу требовалось нырнуть в воду с дамбы, с высоты 700 футов. Причем ему надо было попасть именно в определенное место, чтобы не расшибиться о камень. «А поверху дамбы, — рассказывает он, — в абсолютной тишине ходили люди, боясь глядеть вниз, бледные от страха. Эта дамба внушала ужас. Заранее были вызваны травматологи и «скорая помощь», вертолет готов был в любую секунду сорваться мне на помощь, а я смотрю, как лихорадочно готовят камеры, и, когда я уже готов прыгнуть, краем глаза замечаю, что парнишка-итальянец, весь белый, как бумага, крестится. В такие минуты начинаешь понимать, каким чумовым делом занимаешься».



«Золотой глаз»

«Реки крови не в традициях бондианы, — говорит режиссер Мартин Кэмпбелл. — Это не наш жанр. Конечно, у нас много стреляют, полно оружия в кадре, напряженное действие и прочее, но нет ничего такого, что может неприятно воздействовать на зрителя, произвести удручающий эффект. Обычно, когда кончается работа над фильмом, принято говорить: все потрудились на славу. Хотя всегда найдется экземпляр-другой, кого бы ты с удовольствием придушил. Но скажу, не кривя душой: на этот раз все действительно поработали замечательно».

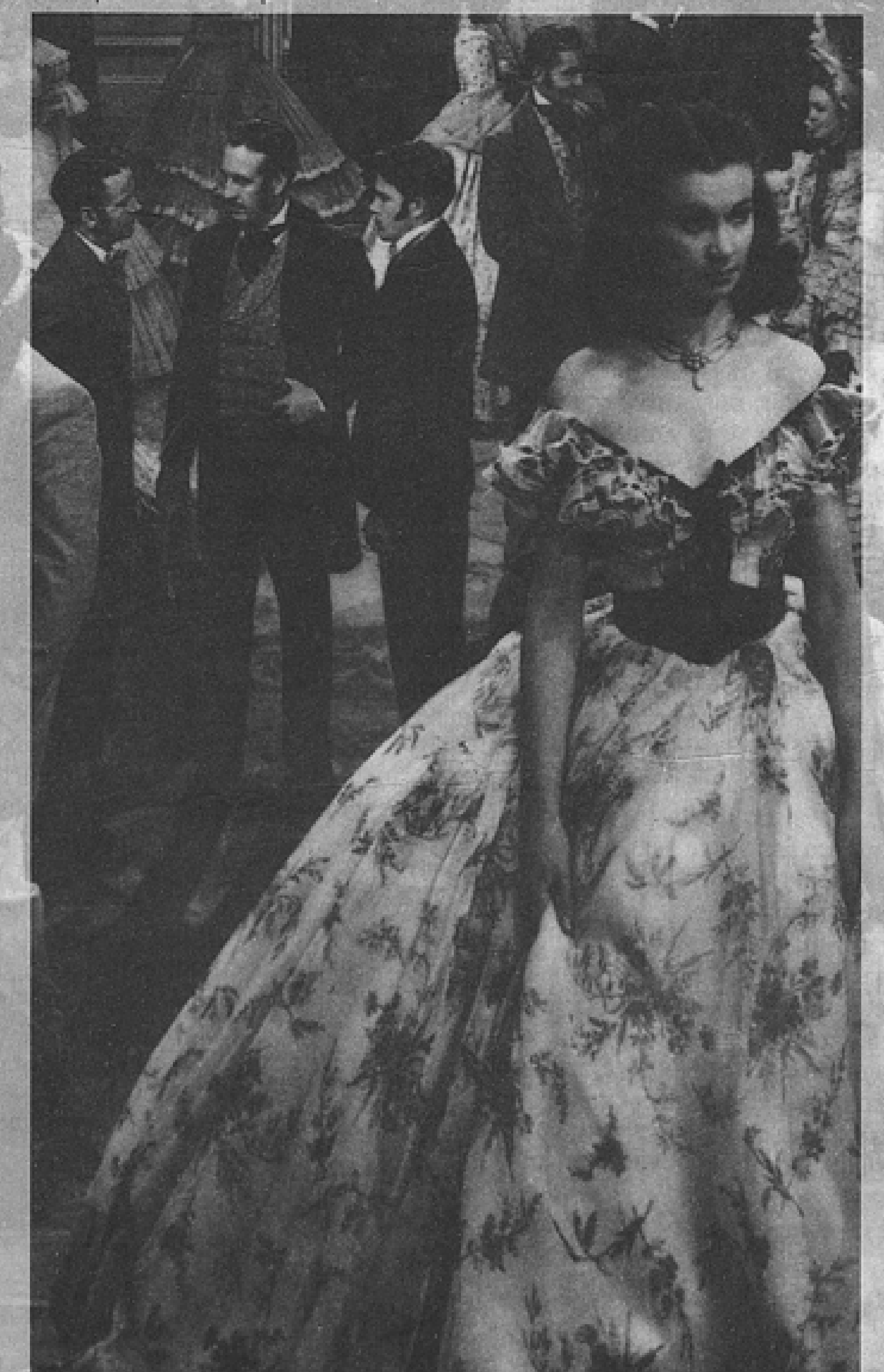
Говоря о своем герое, Пирс Броснан, новый Джеймс Бонд, сказал: «Он способен на невероятные вещи. Может, например, летать по воздуху. Смерть всегда в нескольких миллиметрах от него, в нескольких секундах. Он победитель. И это великолепно».

Перевод с английского Н.Ц.

СВЕТ ЗВЕЗДЫ

ГВЕН РОБИНС

Имя и образ, созданный Вивьен Ли на киноэкране, знакомы в нашей стране достаточно хорошо. Хорошо известна и посвященная ей монография Владимира Утилова. Мы предлагаем вниманию читателя фрагменты из книги, целиком основывающейся на воспоминаниях лично знавших актрису людей, создающих в чем-то пристрастный, но достоверный портрет. Публикуя эти мемуары в «Голливудских хрониках», мы выбрали эпизоды из ее жизни, непосредственно связанные с работой в Америке.



«Унесенные ветром»,
реж. Виктор Флеминг. 1939

У ВРАТ ГОЛЛИВУДА

Почему сравнительно малоизвестной в Голливуде английской актрисе Вивьен Ли досталась желанная роль Скарлетт О'Хара? Сыграть героиню «Унесенных ветром» жаждали все американские киноактрисы, серьезно рассматривались кандидатуры таких признанных «звезд», как Кэтрин Хепбёрн, Бетт Дэвис, Сьюзан Хейуорд, Джоан Фонтейн, Норма Ширер, Маргарет Салливен, Полетт Годдар, Таллула Бенкхед и другие.

По словам режиссера Джорджа Кьюкора, который в течение года готовил фильм к съемкам, выбор пал на Вивьен Ли не только потому, что она была восхитительно хороша собой, но и потому, что это была «свежая, неприевшаяся актриса». Американцы ее не знали и могли «наделить любыми качествами».

Вивьен Ли не расставалась с бестселлером Маргарет Митчелл и, подобно сотням других актрис, мечтала сыграть Скарлетт. Однако шансов, что ее кандидатуру хотя бы рассмотрят, было настолько мало, что всерьез она на это не надеялась.

Из добровольной разлуки, на которую, подчиняясь требованиям работы, согласились Вивьен Ли и Лоренс Оливье, ничего хорошего не получалось. Они страшно тосковали друг без друга.

Стояла поздняя осень 1938 года. Вивьен предложили роль в возобновленной Тайроном Гатри постановке «Сна в летнюю ночь», а Оливье был занят съемками «Грозового перевала» в Голливуде. На студии поговаривали, что у Оливье не сложились отношения с партнершей Мерль Оберон. Это явственно чувствовалось в ежедневных посланиях к Вивьен.

В тот день, когда в Дарем-Коттедж пришло письмо от Оливье с известием, что он получил травму и ходит на костылях, Вивьен решилась. Пусть она проведет в Голливуде с Ларри хотя бы пять дней, денег на это не жалко. И она заказала билет на «Куин Мэри».

На корабле Вивьен держалась особняком, но изо дня в день ее видели на палубе, погруженной в том «Унесенных ветром». Казалось, она стремилась впитать в себя бурный характер Скарлетт, словно предчувствуя, что роль достанется именно ей.

Отдохнувшая за время плавания Вивьен прибыла в Голливуд в прекрасной форме. Успех в «Маске добродетели» придал ей спокойствия и уверенности в себе. К тому же она была влюблена, и это было написано у нее на лице.

Отношения Вивьен Ли и Лоренса Оливье в ту пору достигли романтического пика. Условности брака еще не притупили остроты их физических и эмоциональных взаимоотношений. Они были самой знаменитой и шикарной парой по обе стороны Атлантического океана.

Очутившись в Голливуде, Вивьен сразу же окунулась в шумиху вокруг «Унесенных ветром». Избежать этого было почти невозможно, всю киношную братию забавляли выходки Дэвида Селзника в поисках подходящей Скарлетт.

Лоренс Оливье поинтересовался у своего агента Мирона Селзника, брата Дэвида, есть ли у Вивьен хоть какой-нибудь шанс попробоваться на эту роль. Зная, что съемки начаты без Скарлетт и время поджимает, Мирон Селзник предложил, чтобы на следующий день вечером Оливье привел ее на натурные съемки пожара в Атланте.

На огромную площадку позади Калвер-сити свезли десятки старых декораций со студии «Пате», призванных изображать город, столь безжалостно разрушенный генералом Шерманом на пути к морю. За одну ночь языки пламени сожрали на пять тысяч фунтов стерлингов деревяшек, облитых керосином, и вся администрация Селзника собралась посмотреть этот волнующий эпизод.

Сразу после полуночи Вивьен Ли заняла место на платформе, устроенной для Джорджа Кьюкора и Дэвида Селзника.

Небо горело от бушевавшего огня. Оливье смотрел на Вивьен с ее развевающимися на ветру волосами, освещенным заревом лицом и горящими от возбуждения глазами.

— Только взгляните на Вивьен, — сказал он Мирону Селзнику. — Я бы удивился, если бы Дэвид не влюбился в нее.

Когда пожар ненадолго приутих, Дэвид Селзник подошел поприветствовать Оливье и представиться Вивьен. «Дэвид, — обратился к нему Мирон, — познакомься со Скарлетт О'Хара».

Сказано это было в шутку. Дэвид Селзник коротко кивнул и вернулся на пожар. И лишь утром, когда все они собрались в кабинете Селзника пропустить глоточек-другой, он повернулся к Вивьен и спросил, интересует ли ее роль Скарлетт.

Улыбка Вивьен была достаточно красноречивым ответом.

— Ладно, тогда вам надо прямо сейчас переговорить с Джорджем.

Джордж Кьюкор вспоминает: «Помню бесконечные пробы в моей конторе. Я предложил ей

Публикуется по: R o b y n s Gwen. Light of a Star. L., 1968.

прочитать кусочек сценария. Она продекламировала текст писклявым голосом с английским акцентом, и я сказал ей что-то резкое».

За исключением голоса, который, впрочем, можно было поправить, заставив ее говорить с южным акцентом, Джорджу Кьюкору понравился ее несентиментальный подход, к тому же и внешне она была похожа на Скарлетт. В ней было то самое сочетание породистой надменной красоты и обаяния, против чего не устоит ни один мужчина.

На следующее утро Кьюкор сообщил Дэвиду Селзнику, что если удастся что-то сделать с голосом Вивьен, она — вполне вероятный кандидат.

Вернувшись в отель «Беверли Хиллз», Вивьен остаток ночи почти не сомкнула глаз. Вместе с Лоренсом они снова и снова обсуждали шансы получить роль. Ей самой не слишком понравилось, как она читала, но Оливье был уверен, что нет женщины, более похожей на Скарлетт О'Хара, и твердил, что роль у нее в кармане.

На другой день назначили кинопробы. Времени на подготовку оставалось мало, а на то, чтобы научиться говорить с южным акцентом, его и совсем не было... Этим предстояло заняться позднее.

В съемочной группе очень любили Лесли Хоуарда. Это был опытный актер. Хоть он и признавался, что книгу не читал, его мнение имело большой вес. После пробы он сказал Вивьен, что ему понравилось, как она справилась с ролью. Она показала столько надменности, сколько ее было у Скарлетт.

Вивьен предстояло возвращаться в Англию на репетиции «Сна в летнюю ночь», она решила, что подождет ответа три дня. Отправила в Лондон телеграмму, что задерживается, и следом послала умоляющее письмо. Немногие могли устоять перед Вивьен, и режиссер Тайрон Гатри, как ни не терпелось ему приступить к репетициям, телеграфировал, что согласен подождать.

Тем временем шли бесконечные совещания между Селзником, Кьюкором и теми, кто вместе с ними определял судьбу фильма. Выбрать английскую девушку на столь лакомую, чисто американскую роль — значило рисковать, серьезно рисковать. Кроме того, приходилось учитывать патриархальные пуританские настроения большой части американского общества. Как сможет отдел рекламы компании объяснить тот факт, что Вивьен оставила мужа и ребенка и жила с Лоренсом Оливье? В Голливуде предпочитали, чтобы новички строго подчинялись принятым здесь нормам, потому что с крупными «звездами» и их запутанной личной жизнью и так хватало неприятностей.

Наступило рождественское утро 1938 года. В Голливуде повсюду шло веселье. Один из самых щедрых и многолюдных приемов устроил Джордж Кьюкор, и, естественно, в числе гостей были Вивьен Ли и Лоренс Оливье.

Вивьен уже ни на что не надеялась, но Лоренс сохранял оптимизм. Она отнеслась к приглашению всего лишь как к возможности повеселиться перед мучительной разлукой и возвращением в Англию. Собрались почти все актеры, которым предстояло сниматься в «Унесенных ветром». Пили вино в саду. Точно выбрав момент, Кьюкор отвел Вивьен в сторону и сказал: «Мы приняли решение».

Вивьен, отличавшаяся безупречными манерами, вся собралась, чтобы не смутить собеседника огорчением, а он спокойно продолжил: «Мы остановились на вас»

ГЛАВНЫЙ ФИЛЬМ В ЖИЗНИ

Когда Скарлетт О'Хара была, наконец, найдена, Дэвиду Селзнику не терпелось объявить об этом всему миру. Хотя решение о том, что Мелани и Эшли будут играть Оливия Де Хэвилленд и Лесли Хоуард, было принято несколько недель назад, сообщений об этом еще не появлялось. Называя все имена сразу, Селзник рассчитывал на максимальный эффект.

13 января 1939 года на студии перед прессой и кинокамерами Вивьен Ли, Оливия Де Хэвилленд и Лесли Хоуард подписали контракты. Уже тогда Вивьен была похожа на свою героиню: расчесанные на прямой пробор, коротко подстриженные возле ушей волосы ниспадали свободными завитками. На ней было простенькое платье и приносившая ей счастье брошка со львом и единорогом.

Первые две недели съемок были самыми счастливыми. Кьюкор был чутким «женским» режиссером. Пытаясь объяснить, почему всего через две недели от его услуг отказались, утверждают, будто бы, по мнению Гейбла, он слишком сочувствовал женщинам. Но Джордж Кьюкор с этим не согласен: «Я считаю, что в карьере Дэвида Селзника «Унесенные ветром» — самое грандиозное предприятие, но случилось так, что никто из тех, кто фильм начинал, его не закончил. Уж очень нервно Дэвид ко всему относился. Я работал над картиной год, а снимал всего две недели, часть отснятого материала осталась в фильме. Ему вдруг вздумалось прийти на съемочную площадку и посмотреть, как я буду снимать один эпизод. Раньше он такого не делал. Это сильно действовало мне на нервы, ведь в конце концов режиссер сам себе судья. По-настоящему мы ни разу не поссорились, но Селзник почему-то потерял веру в меня».

Когда по студии разнеслась весть, что Селзник заменил Кьюкора, Вивьен Ли и Оливия Де Хэвилленд репетировали сцену благотворительного бала. Они переглянулись и, подхватив кринолины, помчались прочь с площадки по длинным коридорам студии. «Мы обе были в отчаянии, — вспоминала Вивьен. — Не могли поверить, что такое случилось, ведь Джордж разработал всю пластику наших ролей. Мы обе плакали и, наверное, целый час спорили с Селзником. Но тот не сдавался. Он решил, что продолжать должен Виктор Флеминг, бывший оператор, любимый режиссер Гейбла».

Вивьен усиленно тренировалась, вырабатывая южный говор. «Когда решение было принято, я обнаружила, что сыграть Скарлетт — дело нешуточное. С того самого момента меня несло на какой-то мощной волне, — говорила она через несколько лет после съемок. — Из месяца в месяц днем и ночью все время Скарлетт, Скарлетт, Скарлетт. Может быть, если бы я боролась, переживала, мечтая об этой роли, я испугалась бы. Получилось же так, что у меня не хватило времени на волнения. Почти полгода с раннего утра до позднего вечера я была Скарлетт. Я старалась и двигаться, и жестикулировать, как она. Я должна была заставить себя почувствовать, что даже те мерзости, которые она творила, делаю я сама. Скарлетт была мужественна и целеустремленна, вот почему женщины, должно быть, в тайне восхищаются ею, хотя мы не можем закрывать глаза на множество ее недостатков».

То были долгие изнурительные дни для Вивьен, которой не с кем было поделиться своими проблемами. Она работала на пределе сил и не одну ночь засыпала в слезах. Ей нередко приходилось обуздывать себя, чтобы не взорваться из-за какой-нибудь ерунды.

С коллегами она была дружелюбна, хотя уже тогда, как и в последующие годы, почти не общалась с ними вне съемочной площадки. Забота о том, чтобы поддерживать Вивьен в хорошей форме, легла на плечи Кларка Гейбла.

Чарлз Сэмюелс, очевидец съемок «Унесенных ветром», вспоминает интересный случай, происшедший ближе к концу работы. Обе «звезды» ладили друг с другом до самого конца съемок. Но однажды утром их пригласили на «МГМ» фотографироваться для рекламы. Назначили на одиннадцать. Кларк прибыл в срок, а Вивьен все не было. «Где «звезда»?» — спросил Гейбл у Ларри Барбьера, который руководил съемками. «Гримируется», — соврал тот, надеясь, что Ли появится с минуты на минуту и успеет приготовиться прежде, чем Кларк потеряет терпение.

Прождав еще полчаса, тот не выдержал: «Что, черт возьми, происходит? Время и Гейбл не станут ждать ни одну актрису», — бросил он Ларри и уехал.

Вивьен приехала в час.

Через несколько дней снова была назначена рекламная съемка. На сей раз обе «звезды» появились вовремя и, по-видимому, вновь были в прекрасных отношениях друг с другом.

Мало того что шесть дней в неделю Вивьен приходилось по 12 — 15 часов проводить на съемочной площадке, она еще жила в чужой стране, говорила с непривычным для себя акцентом, страдала от зноя и пыли. Чтобы изобразить красную пыль Джорджии, было истерто в порошок двадцать тонн кирпича. Вивьен часами приходилось сниматься в этом удушливом воздухе.

Обычно Вивьен появлялась на студии в 6.30, завтракала, пока ее причесывали, а потом гримировалась. В 8.45 с отлично выученным текстом она появлялась на площадке, готовая к работе. Актеры редко расходились раньше девяти-десяти часов вечера.

Из-за слишком частой смены сценаристов, работавших над фильмом (всего их оказалось одиннадцать), актерам было непросто уследить за всеми нюансами в характере своих персонажей. Вивьен боролась с этим по-своему. У нее под рукой всегда была книга Маргарет Митчелл, и когда выяснялось, что замысел эпизода изменился по сравнению с первоначальным вариантом, она бежала к себе в гримерную и перечитывала нужное место в книге. Это помогало ей держаться в рамках роли.

Если Вивьен казалось, что упущен какой-то значительный диалог, она напрямик высказывала Селзнику свое недовольство.

Однажды, когда из-за изнурительной жары все были особенно напряжены, Селзник заметил, что она на ходу переиначивает реплику, и накричал на нее: «Уберите с глаз долой эту проклятую книжку, вы снимаетесь в моем фильме!»

Интересно, что произошло бы, если бы Вивьен Ли дали возможность закончить фильм под руководством Джорджа Кьюкора. Между ними несомненно установилось бы полнейшее взаимопонимание, и Вивьен, наверное, сыграла бы Скарлетт глубже и тоньше. А так она каждое воскресенье ездила домой к Кьюкору, и они обсуждали предстоящие сцены. Через несколько недель выяснилось, что Оливия Де Хэвилленд делает то же самое.

Через полтора месяца после начала работы Виктор Флеминг превратился в почти законченного неврастеника, и его заменили другим режиссером — Сэмом Вудом. Выздоровев, Флеминг вернулся к работе, но, в конце концов, на-

столько разочаровался в результате, что не пожелал ни принять «Оскар», ни присутствовать на премьере.

Среди всей этой кутерьмы Кьюкор помогал обеим актрисам сохранить здравый смысл. Он вспоминал: «Вивьен была моим хорошим другом, и, естественно, когда ее что-то беспокоило, я давал ей советы. Не думаю, что тут был большой репетиторский труд, но я прошел с ней всю роль. Она понимала, что я знаю и ее, и роль».

По воскресеньям Вивьен ездила к Кьюкору на обед. Она была так измотана, что, поплавав, засыпала тут же у бассейна.

«Когда солнце садилось, мы просто накрывали ее чем-нибудь и оставляли в покое, — рассказывал Кьюкор. — Ей очень нравилось, как я объясняю любовные сцены. Бывало, я употреблял нецензурные слова, чтобы пробудить в ней нечто первобытное. В Скарлетт как раз есть что-то первобытное, приземленное, грубое, есть безжалостность, контрастирующая с внешней хрупкостью».

Поскольку роль требовала полной самоотдачи, Вивьен редко капризничала, и в основном из-за крайней усталости. Самодисциплина никогда не изменяла ей.

Самая большая сложность заключалась в том, что фильм снимался хаотично. В отличие от театра, где актриса имеет возможность показывать развитие характера в естественной последовательности, Вивьен подчас почти без подготовки в один день играла подряд на трех разных площадках три разные сцены, охватывающие период в десять лет.

Подобные перепады в настроениях и возрастах персонажа — тяжелое испытание даже для самой опытной актрисы.

«Это было нелегко, — говорила Вивьен. — Иногда текст роли для следующего дня мы получали лишь поздно вечером накануне, и, по-моему, раньше, чем за сутки, я никогда не знала даже о том, что мне предстоит играть завтра».

В «Унесенных ветром» немало великих сцен, вошедших в историю. Но эпизодом, больше других способствовавшим получению «Оскара», был тот, в котором Скарлетт падает на колени в полях Тары и клянется, что никогда в жизни ей больше не придется голодать.

Вот как он снимался. Однажды, проработав на студии до одиннадцати вечера, операторы, режиссер и Вивьен отправились за город снимать эту трогательную сцену в опустошенных полях Тары на фоне восхода. Чтобы создать условия для утомленной Вивьен, ей на месте устроили гримерную в трейлере. Там в гриме и костюме она прождала до двух часов ночи.

Когда же заря, наконец, разгорелась, Вивьен была уже совсем измотана, а режиссер требовал все новых и новых дублей. В припадке ярости она упала на колени и забарабанила кулаками по земле. Эффект оказался грандиозный. Никакими репетициями не удалось бы добиться такого изображения дикой ярости.

Всю обратную дорогу, сидя в машине режиссера, она дулась и злилась. А на другой день пригласила режиссера в гримерную и извинилась за свое поведение. Может быть, это и мелочь, но типичная для Вивьен Ли.

Вивьен Ли всегда говорила, что тяжелее всего ей далась сцена, в которой Скарлетт пробирается по улицам, запруженным покидающими Атланту людьми. Чтобы отснять несколько пригодных метров, потребовался целый день.

Зрителям невдомек, что в подобной массовой сцене актерам и актрисам физически невероятно трудно оказаться в единственно необходимый момент в единственно необходимой для съемок точке. Нередко эту точку отмечают крестиком или камушком.

От Вивьен требовалась не только постоянная актерская готовность отразить весь ужас происходящего, но и абсолютная концентрация внимания, чтобы с точностью до секунды вписаться в бешеную скачку повозок и лошадей.

«Уверяю вас, нет ничего приятного видеть, как на тебя несется ящик с патронами, даже если знаешь, что повозкой управляет ас, — говорила она впоследствии. — Я была настолько сосредоточена на том, чтобы находиться в нужном месте в нужное время, что пока вечером не легла спать, не поняла, как сильно досталось измученной Скарлетт О'Хара».

Вивьен утверждает, что ей очень трудно было играть сцену, в которой Скарлетт убивает дезертира.

Последние недели работы стали для актрисы почти кошмаром. И то, что ей все же удалось найти в себе силы, говорит о ее высоком профессионализме. Она не пропустила ни одного дня съемок.

Как-то, встретив ее в коридоре, Дэвид Селзник честно, но бестактно брякнул: «Господи помилуй, ты выглядишь старухой». «Вы выглядели бы не лучше, работай по восемнадцать часов в сутки», — огрызнулась она в ответ.

В одном из первых и уже снятых кадров фильма Скарлетт кричит, обращаясь к близнецам Тарлтонам: «Тра-та-та-та-та! Никакой войны не будет, мне надоело про это слушать!»

Но, следуя голливудским традициям, Селзник, завершая в августе работу над фильмом, захотел переснять ту сцену, чтобы на Скарлетт было белое платье вместо зеленого в цветочек, в котором она пришла на пикник. Сообщая об этом

Вивьен, он увидел, как она устала, и велел убираться с глаз долой — отдохнуть месяца полтора. «Он был прав. Я была похожа на старую каргу, а чувствовала себя и того хуже», — говорила Вивьен.

Хотя Скарлетт принесла Вивьен Ли «Оскара» и сделала «звездой» международного класса, получившей возможность самой выбирать сценарии и диктовать условия, актриса не испытывала симпатии к своей героине: «Знаю, это фантастическая роль, но Скарлетт мне никогда не нравилась. Я не могла в ней найти ничего общего с собой, кроме одной фразы. Любопытно, что, переделывая сценарий, ее все время вырезали, а я ее вечно отстаивала. Это было то единственное, за что я могла зацепиться в своем персонаже. Скарлетт произносит эту фразу после похорон Фрэнка. Напившись, она говорит Ретту, как счастлива, что ее мать умерла и не видит ее сейчас: «Она воспитывала меня доброй, заботливой, настоящей леди, какой была сама, а я ее разочаровала бы». Мне понравилась эта честность».



«Леди Гамильтон», реж. Александр Корда. 1941

ВОЙНА

Наступил сентябрь 1939 года. От друзей из Англии шли тревожные письма; напряженность, царившая в Европе, распространилась и на Калифорнию. А третьего сентября объявили о начале войны с Германией.

Вивьен должна была вернуться на студию, где судорожно заканчивала пересъемку некоторых сцен «Унесенных ветром». Лоренсу Оливье в британском посольстве велели оставаться в Голливуде до окончания работы над фильмом «Ребекка».

Началась рекламная кампания, связанная с выходом «Унесенных ветром» на экран. Увидев готовую картину, Селзник был потрясен: Вивьен без сомнения создала шедевр. Забылись все мелочные обиды, отчаяние и изнурительный труд. На экране остались только чарующие образы. Вивьен завораживала не только своей красотой и силой характера, но и лившейся с экрана магией. Когда в просмотровом зале загорелся свет, глаза у Селзника были влажными.

Никто не сомневался в успехе Кларка Гейбла в роли Ретта Батлера. И роль, и весь сценарий были подогнаны под его сценический образ, и не важно, что ослепительно белые зубы были фальшивыми, а уши приходилось приклеивать, чтобы они не торчали. Все равно: когда Гейбл смотрел с экрана в темный зал, каждая женщина видела себя рядом с ним.

Во время декабрьской премьеры Голливуд показал себя во всем великолепии. Оливия Де Хэвилленд, Вивьен Ли, Клодет Кольбер и Лоренс Оливье полетели в Атлантик-сити одним самолетом, а Кэрол Ломбард и Кларк Гейбл другим, где развевалось знамя с надписью «Унесенные ветром». Производство «МГМ». Было объявлено общенациональное торжество в честь премьеры.

Вивьен Ли, получившей письмо от матери с рассказом о подготовке к войне в Лондоне, все это казалось нелепым.

После премьеры был дан великолепный костюмированный бал, королевой которого была Вивьен. А потом группа отправилась в Нью-Йорк на еще более пышную премьеру: фильм демонстрировался одновременно в «Ас-

торе» и «Капитолии». В Нью-Йорке все с ума сходили от Скарлетт. А в Англии жил человек, который отговаривал ее браться за эту роль. Им был Александр Корда.

Оглядываясь на тот этап в жизни Вивьен Ли, когда ее признали «самой популярной киноактрисой», Джордж Кьюкор отмечает, как скромно и по-детски трогательно вела она себя по отношению к Лоренсу Оливье: «Как бы ее ни хвали-



«Мост Ватерлоо», реж. Мервин Ле Рой. 1940

ли, она в ответ твердила: «Ларри гораздо лучше играет, к тому же он гениальный режиссер». В то время это еще не соответствовало истине. Он стал таким позже. Но вера Вивьен была уникальна».

В 1939 году на «МГМ» готовился проект слезливой военной мелодрамы под названием «Мост Ватерлоо», и предполагалось, что Вивьен сыграет простушку-танцовщицу, а Роберт Тейлор — чопорного аристократа-шотландца.

«Мост Ватерлоо» стал откровенно «женским» фильмом. По обе стороны Атлантического океана он собирал полные залы, и к концу сеанса не оставалось ни одного сухого платка. В роли безработной танцовщицы, которая с обезоруживающим простодушием пренебрегает призывами «идти на фабрики» и становится проституткой, Вивьен была бледна, хрупка и трогательна.

Созданный ею образ был столь привлекателен, что девушки с улицы сразу же переместились на мост Ватерлоо, посещение которого позднее стало «обязательным» для всех американских военных.

К Вивьен фильм предъявлял очень скромные требования и после напряжения «Унесенных ветром» казался почти каникулами. В перерывах между съемками она запиралась у себя в гримерной с Мэй Уитти. Посторонним там явно были не рады, но проходившие мимо слышали, как Мэй прорабатывает с Вивьен сцены из Шекспира.

Хотя со времени «Маски добродетели» Вивьен значительно развила свой голос и он вполне соответствовал требованиям кино, но все же по-прежнему он оставался пронзительным и для Шекспира недостаточно мощным.

Оливье, который в это же время работал над «Гордостью и предубеждением», выглядел озабоченнее обычного. Он почти не разговаривал с другими актерами. Как вспоминал Кьюкор, поползли слухи, что Оливье, мол, что-то задумал.

В выходные и вечерами некогда общительное семейство Оливье (так их называли в Голливуде, хотя в официальном браке они не состояли) уже не появлялось на приемах. Только Дэнни Кей, живший по соседству, и несколько близких друзей знали причину. Вивьен и Лоренс собирались вложить все свои сбережения в бродвейскую постановку «Ромео и Джульетты».

Им и в голову не приходило, что жившие в бешеном темпе нью-йоркские зрители просто не были готовы к восприятию «Ромео и Джульетты» и вообще Шекспира. Им было достаточно, что они сами к этому готовы. Впервые они будут играть вместе, а раз речь идет о классической любовной истории, они были уверены в успехе. Но их ждал провал. И грандиозный.

СРЫВ

Перед смертью в 1967 году Вивьен Ли с грустью признавалась другу: «Я снялась в своем последнем фильме. Жизнь слишком коротка, чтобы так тратить ее на работу. Мне снова хочется на Цейлон. С ним связано столько и приятных, и не слишком приятных воспоминаний».

...Когда был завершен сценарий «Слоновьей походки», у продюсера Ирвина Эшера и режиссера Уильяма Дитерле были на примете лишь два исполнителя — муж и жена Оливье. Их участие гарантировало коммерческий успех, и, говорят, на студии были готовы выложить 140 тысяч фунтов стерлингов за услуги Оливье и 58 тысяч — Вивьен Ли.

Вивьен была свободна, а Оливье все еще работал над своим фильмом «Опера нищих» и нуж-

дался в отдыхе, поэтому на роль эгоистичного чайного плантатора, поглощенного игрой в вело-поло, пришлось искать замену. Оливье предложил Питера Финча. Несколько лет спустя Финч скажет о фильме: «Весь период съемок «Слоновьей походки» в Голливуде я пребывал в подавленном состоянии. Все вечно чего-то боялись — кто потерять работу, кто престиж, кто еще что-нибудь в том же духе».

Прежде чем поставить последнюю подпись под контрактом, Ирвин Эшер полетел в Англию посоветоваться с Оливье, сможет ли Вивьен с ее слабым здоровьем до съемок в Голливуде выдержать месячное напряжение работы на знойном Цейлоне. «По-моему, ей это пойдет на пользу. Новая обстановка, интересная роль. Туберкулез она полностью вылечила», — ответил Оливье.

В первый раз прочитав сценарий, Вивьен Ли воскликнула: «О, какое блаженство, что не надо сходить с ума, кончать с собой или замышлять убийство».

Сюжет был заезженный, в стиле «последний оплот империи»: богатый чайный плантатор-интеллектуал увозил к себе на Цейлон в дом размером с восточный дворец (но со всеми удобствами) не столь уж интеллектуальную невесту. Когда жена обнаруживает, что муж не проявляет к ней интереса как к женщине и все время проводит за игрой в вело-поло в мраморных коридорах, она увлекается его первым помощником, которого играет Дана Эндрюс. Пройдя испытания холерой, муссонами и стычками с туземцами, настоящая любовь все же торжествует.

В феврале 1953 года на Цейлоне было невыносимо влажно и жарко. Еще до приезда туда Вивьен Ли впала в маниакально-депрессивное состояние. Она не могла спать, нервничала, не находила себе места ни днем, ни ночью.

Все это сказалось на ее физических силах и, естественно, на ее внешности.

В одной из сцен ей предстояло появиться с живой коброй на шее. Как обычно, стремясь к совершенству, она в тот день дважды прошлась с коброй — утром и вечером.

Когда продюсер Ирвин Эшер тактично заметил, что ей следует поменьше работать и побольше отдыхать, потому что безжалостные камеры «техниколор» выявляют на лице все морщинки, она отмахнулась: «Я уже немолода. Нечего мне выглядеть, как девочка».

По окончании натурных съемок группа должна была вернуться в Голливуд. Стояла жара, но Вивьен Ли все равно была расстроена, что должна расстаться с этим прекрасным островом и снова оказаться в тисках машины лос-анджелесских студий. 72-часовой перелет с Цейлона в Америку был для нее особенно изнурительным. Измученная, она прилетела в Голливуд на грани нервного срыва. С 1942 года, когда загорелся двигатель самолета, в котором летели они с Оливье, и пришлось совершать вынужденную посадку близ Бостона, она боялась длительных перелетов над водой.

Приступ у подобных больных начинается с мании. Ритм их жизни страшно ускоряется. Они не могут спать, становятся обидчивыми и несговорчивыми, на них неадекватно действует алкоголь. Когда болезнь достигает пика, они часто злятся, ломают мебель, прибегают к насилию. За обострением следуют недели депрессии, когда сил почти нет, аппетит отсутствует, больные много плачут, становятся замкнутыми, не хотят разговаривать или даже жить. Вивьен Ли однажды сравнила это состояние с жизнью амебы на дне морском.

У Вивьен Ли симптомы болезни нарастали всю первую неделю съемок, а на второй разразился кризис. В Лос-Анджелесе она заперлась у себя в доме и никому не открывала дверь.

На студии обратились к Дэвиду Найвену, зная, что он один мог успокоить Вивьен, потому что дружба их началась еще до войны. Потом Найвен сказал: «Да, действительно, я единственный, кто знает, что произошло на самом деле, но я предпочитаю задернуть занавес».

Дэвид Найвен и работники студии пригласили доктора и сиделку и решили, что придется все-таки потревожить отдыхавшего в Италии Лоренса Оливье.

Доктор Фрэнсис Макдоналд, лечивший Вивьен, говорил: «Частые нервные срывы Вивьен Ли ни в коем случае нельзя путать с безумием. Это просто временные психические отклонения. Мозгу, чтобы восстановиться, нужен такой же уход, как любой другой пораженной части тела, например руке или ноге. Самое важное — полный покой и сон. Как я слышал, она начинала очень внимательно относиться к желаниям других людей. Например, как-то вечером после обеда, проведя целый день на съемках, она сама перемыла всю посуду, потому что служанка выглядела усталой».

Лоуэлла Парсонс рассказывала о болезни Вивьен: «Ее вдруг охватило желание заниматься работой по дому, выкидывать окурки, все вытирать и драить...»

Во время съемок, между истериками она бесцельно бродила, снова и снова декламируя монолог Бланш из «Трамвая «Желание». Она дошла до такого состояния, что не узнавала людей на студии и называла Питера Финча «Ларри». Причитала: «Хочу быть бабушкой».

Казалось, никто не мог облегчить ее мучения. Теперь могла помочь только медицина. Студия «Парамаунт» сделала краткое заявление, что съемки прекращаются на несколько дней, чтобы мисс Ли могла восстановить силы.

В аэропорту Лос-Анджелеса Дэвид Найвен встретил Лоренса Оливье, которому в ту пору, когда еще не было реактивных самолетов, потребовалось около трех дней, чтобы добраться из Италии. Увидев жену, Оливье вместе с тремя врачами решил, что ей придется бросить работу над фильмом и поскорее вернуться в Англию.

Проведя две с половиной недели в Голливуде, Вивьен, которую поддерживали успокоительные лекарства, полетела в Нью-Йорк в сопровождении двух сиделок. Оливье предупредил Дэнни Кея, и тот встретил их в аэропорту. Когда машина Кея въехала в аэропорт «Ла Гардиа», до отлета самолета компании «ВОАС», специально ждавшего их уже в течение двадцати минут, оставалось всего пять минут. Кей и Оливье расположились на заднем сиденье, у них на коленях пристроилась потерявшая рассудок Вивьен.

Рядом стояли носилки, но когда Вивьен попытались переложить на них, она яростно оттолкнула санитара, вырвалась из рук двух мужчин и, рыдая, рухнула на пол машины. Оливье пытался успокоить жену, но, как напуганный зверек, она шарахалась от него. Наконец, она успокоилась, достала зеркальце и покрасила губы. Однако двинуться с места все равно не желала. Она решила, что обычная толпа аэропортовских зевак собралась, чтобы посмотреть на нее, и съежилась, чтобы сделаться незаметной. Наконец, совершенно обессиленную, ее почти выволокли на поле. Предстоял рискованный путь до трапа авиалайнера, и Вивьен вознамерилась пройти его сама. В темно-коричневой норковой шубке, с опухшими от слез глазами, вцепившись в руку Оливье, она медленно приблизилась к трапу. Лишь раз она повернула к фоторепортерам свой ангельский профиль, и Оливье быстро увлек ее за собой. С ее стороны это было скорее рефлекторное движение, нежели жест, соотнесенный с ситуацией.

Наконец, добравшись с букетом красных роз до верхней ступеньки трапа, она обернулась и помахала толпе со словами: «Простите, друзья». Даже в такой критический момент привитые с детства манеры давали себя знать.

Перелет в Англию она совершала под воздействием успокоительного в отделенной занавеской части самолета. На месте их ожидала «скорая помощь», которая отвезла больную в неврологическую клинику «Недерн» в местечке Кулдсон в Суррее. Ей не разрешалось принимать посетителей и цветы, слушать радио: она проходила курс шоковой терапии. Сквозь приоткрытые кретоновые занавески она глядела на поля и сосновую рощицу. Началось выздоровление.

Оливье в состоянии крайнего физического и психического истощения вернулся в Италию продолжить прерванный отдых. В тот момент он больше ничего сделать не мог.

Когда прервались съемки, Вивьен Ли уже получила тридцать тысяч фунтов стерлингов и была намерена их вернуть. Элизабет Тейлор, которой был тогда двадцать один год, приняла от нее эстафету, и в бюджете фильма, в итоге обошедшегося в миллион двести тысяч фунтов, жалованье Вивьен можно было не учитывать. «Пусть оставит себе», — сказал продюсер.

Когда болезнь миновала и Вивьен долечивалась у себя дома в Нотли Эбби, в Англию приехал Дэвид Найвен. Он рассказывал: «Мне позвонил Ларри и сказал, что Вивьен хочет увидеться со мной наедине. Я поехал к ней на обед, и она сказала: «А теперь расскажи мне все, что случилось, да смотри ничего не упусти. Я должна знать все». Я ей рассказал, и она тихо выслушала все до конца».

После любой болезни Вивьен Ли с ее безупречными манерами рассылала письма всем, кому чувствовала необходимость принести извинения или дать объяснения по поводу периода, о котором сама ничего не помнила. Это поведение не просто воспитанного, но очень мужественного человека.

Во время болезни Вивьен Ли впервые всерьез забеспокоилась о будущем. Каждый новый приступ был все сильнее и требовал больше времени на выздоровление.

Но такова была ее жизненная сила, что всего через четыре месяца, в июле, отдохнув за городом, она вернулась в Лондон окрепшая и цветущая, снова готовая работать. Она была очень весела на коктейле у Хью Бомона и шутила: «Я с удовольствием вычеркнула бы из памяти последние четыре месяца, но, к сожалению, такие вещи легко не забываются. А что до «Слоновьей походки», то нечего винить слонов. А потом ведь моя болезнь ни на что не повлияла. Я пью и курю, как прежде».

«ТРАМВАЙ»

Любимыми ролями Вивьен Ли были Бланш Дюбуа из «Трамвая «Желание» и Сабина из «Едва-едва».

Хотя в обычной жизни мысль о старости расстраивала и нервировала Вивьен, в работе ее, напротив, привлекали роли, когда нужно было выглядеть не только соответственно возрасту,

но и некрасивой. Это был вызов тем, кто утверждал, что внешность куда важнее актерского мастерства. К тому же по природе она сама была колючей, а для этих двух ролей именно это и требовалось.

«Трамвай «Желание» Вивьен Ли прочитала еще в 1948 году, когда пьеса с успехом шла в Америке. Обладая врожденной деловой хваткой и дьявольским чутьем на «свои» роли, она поняла, что роль Бланш Дюбуа — для нее. С того самого дня она вознамерилась стать первой исполнительницей этой роли в Британии, и ее решимость ни разу не поколебалась.

И Теннесси Уильямс, и Элиа Казан хотели, чтобы Вивьен Ли снималась в фильме «Трамвай «Желание» (1950). Говорили, что Бланш хотели бы сыграть Бетт Дэвис и Оливия Де Хэвилленд. Когда выяснилось, что Вивьен и сама жаждет этой роли, вопросы отпали. Об исполнительнице роли Бланш уже поговаривали как о возможной кандидатке на «Оскара». «Мне нравится сниматься в ролях, которые я играла на сцене. Это сильно облегчает мою экранную работу», — говорила Вивьен.

Вивьен Ли и Элиа Казан, американский режиссер новой волны, были едва знакомы и до этого встречались всего несколько раз. Прежде чем отправиться в Голливуд, Казаны пригласили ее остановиться у них в Коннектикуте, чтобы обсудить предстоящие съемки, а потом вместе отправиться в Калифорнию. Остальные же актеры, игравшие в театральной постановке Казана, прекрасно знали его трактовку и методы работы.

Были и трудности с цензурой, еще более значительные, чем при постановке пьесы. Сцену, в которой Бланш рассказывает, что ее муж — гомосексуалист, нужно было сыграть как можно реалистичнее, но одновременно так, чтобы провести через цензуру, где уже и так нервничали по поводу сценария.

Как вспоминает Элиа Казан, у Вивьен были и другие проблемы: «Она оказалась в необычной для себя ситуации. Она вливалась в состав труппы, которая в течение полутора лет уже играла на нью-йоркской сцене, ей приходилось быть как бы аутсайдером. На то, чтобы это преодолеть, требуется время, а она была очень гордым человеком.

Первые три-четыре недели работа протекала тяжело, несколько раз мне приходилось от нее слышать: «Вот когда мы с Ларри ставили эту пьесу в Лондоне...», что очень меня раздражало. Но постепенно мы лучше узнали друг друга, и напряженность исчезла. Думаю, я ей понравился. Она-то мне уж точно нравилась. Ссылки на то, как они с Ларри делали это на сцене в Англии, прекратились. Мне ее игра казалась немного искусственной, слишком «театральной». Но потом она стала великолепна».

Были некоторые сложности и с остальными актерами. За полтора года игры на Бродвее в спектакль вкрались маленькие изменения, как случается, если режиссер не держит актеров все время железной рукой. «Актеры называли отсебятину улучшениями, — криво усмехается Казан, — но я резко отсек все их новации, чтобы перед камерой все выглядело проще и реалистичнее».



«Трамвай «Желание», реж. Элиа Казан. 1951

Всех волновали отношения между Марлоном Брандо (игравшим Стэнли Ковальского) и Вивьен Ли. Тот был непредсказуемым, нахальным и капризным «золотым мальчиком» Голливуда, а она признанной леди британского театра. Поначалу оба относились друг к другу с опаской, хотя не торопились с выводами.

Казану нравилось, что это «два таких разных зверя», и он с большим тактом сглаживал разногласия. Он вспоминает: «Ей потребовалось три недели, чтобы сработаться с Брандо, тем более что техника у них абсолютно разная. Они уважали друг друга и, конечно же, хорошо работали вместе, но ценные различия все же оставались, и я их использовал. Вивьен была про-

7 Зак. 135

дуктом другой цивилизации, другого образа жизни, и это как-то соответствовало характерам персонажей».

Вивьен Ли иначе вспоминает о работе с Казаном. Вот что она рассказала Дэвиду Левину: «Казан видел Бланш не так, как я, она его раздражала. Я не разделяла его взгляда и после девяти месяцев работы на сцене знала, как следует играть. Я настояла на своем, и в конце концов мы с Казаном пришли к полному согласию.

Съемки заняли три месяца, и я наслаждалась каждой секундой работы. По утрам я не могла дождаться, когда попаду на студию и с неохотой уходила оттуда по вечерам. Сценарий остался в точности таким, как его написали, не было никаких изменений, все об этом знали и хотели помочь. Вплоть до реквизитора, который, бывало, говорил мне: «Как, по-вашему, что могло бы лежать у Бланш на столике рядом с кроватью?» Все делалось с таким энтузиазмом и рациональностью, которые не всегда встретишь на британских студиях».

Вначале Вивьен Ли и Брандо не ладили. Как она призналась Дэвиду Левину, «все в нем казалось мне наигранным. Он спрашивал меня: «Почему вам обязательно нужно говорить всем «Доброе утро»?», а я отвечала: «Потому что утро доброе, да и в любом случае приятно слышать эти слова, так почему бы и не говорить?» Я стала намного лучше понимать его по ходу съемок. Это такой прекрасный актер, и он, когда захочет, может не бормотать, а прекрасно говорить по-английски. Он единственный, кто смог точно изобразить Ларри. Брандо пародировал диалоги из «Генриха V», я закрывала глаза, и мне казалось, что это голос Ларри.

У Брандо к тому же был хороший певческий голос, он очень красиво пел нам народные песни. Я подружилась со всеми американскими актерами, игравшими в «Трамвае «Желание», особенно же мне понравилась Ким Хантер, игравшая мою сестру».

Казан знаменит тем, что гоняет актеров до полусмерти. Он с жаром выжимает из них такую глубокую и эмоциональную игру, на которую по своим природным данным они, казалось бы, и не способны. Потому-то его и считают сегодня одним из величайших режиссеров мира.

Страсть к работе и сдружила Ли и Брандо. «Я часто восхищался ею, потому что она никогда не переставала стремиться к совершенству, — вспоминает Казан. — Удовлетворенность собой была ей неизвестна, она проползла бы по полю битого стекла, чтобы показать все, на что способна. Ею нельзя было не восхищаться».

Это была та же беззаветная самоотдача, которую она продемонстрировала на заре своей карьеры в Голливуде на съемках «Унесенных ветром».

Как говорит Казан, «она самая талантливая актриса из тех, с кем мне приходилось работать, но ума и добросовестности у нее не отнять, так же как богатого жизненного опыта, прямодушия и справедливости.

Ее жизнелюбие представляется мне чисто английской чертой, и кроме того она поражала меня своей энергией и целеустремленностью.

У нее были свои пристрастия, кого-то она любила больше, кого-то меньше, но ведь это нормально. Нельзя любить всех подряд, да и с какой стати? И нельзя любить всех одинаково, это абсурд. У Вивьен были очень четкие понятия по поводу того, что есть что».

Зная о ее прошлых нервных срывах, финансисты с облегчением вздохнули, услышав, что Лоренс Оливье прибывает в Голливуд ставить «Сестру Керри». Он мог помочь Вивьен немного расслабиться, проследить, чтобы она не изматывала себя вконец.

Для Вивьен же возвращение в Голливуд в роли законной леди Оливье тоже имело большое значение. Она не забыла первое посещение Голливуда и съемки «Унесенных ветром». Тогда, чтобы как-то оградить от посторонних свою личную жизнь, она жила в доме с высокими стенами и по приказу студии должна была приезжать на приемы и уезжать с них отдельно от Лоренса Оливье.

Теперь же весь цвет Голливуда был у ее ног. И она этим наслаждалась.

Когда она приехала, ее близкий друг Дэнни Кей устроил прием, потрясший своей роскошью даже Голливуд. Элиа Казану и Джеку Уорнеру это совсем не понравилось. Они велели Вивьен пораньше ложиться и не показываться на вечеринках. Они не хотели рисковать фильмом, который, как они надеялись, получит награду Американской киноакадемии. «Мне с ней было очень хорошо, — вспоминает Казан. — Мы не просто снимали фильм. Мы прекрасно проводили время. Сойдясь с ней поближе, вы получаете огромное удовольствие от ее общества».

Всю свою актерскую жизнь Вивьен Ли боролась за то, чтобы быть признанной сначала как театральная актриса, а потом как кинозвезда. «Я скорее соглашусь быть Эдит Эванс, чем Гарбо», — говорила она, имея в виду знаменитую английскую театральную актрису и знаменитую кинозвезду. Но Элиа Казан придерживался другого мнения: «Я полагаю, что Вивьен Ли была скорее актрисой кино, а не театра. Пару раз я видел ее на сцене, и она казалась мне довольно заурядной, а перед камерой ее дарование проявлялось самым чудесным образом».

В противоположность неразберихе, царившей десять лет назад на съемках «Унесенных ветром», у Казана, отличавшегося более деловым подходом к съемкам, сцены следовали в более или менее хронологической последовательности. Это вполне устраивало Вивьен Ли, так как давало ей возможность естественно развивать характер Бланш.

Между ней и Казаном установилось такое взаимопонимание, что они смогли настоять на своем, когда в угоду цензуре студия «Уорнер Бразерс» попыталась несколько вольно обойтись со сценарием.

Речь шла об эпизоде, в котором Бланш начинала рассказывать о муже: «Я вошла в комнату и увидела своего мужа и...» Здесь ее слова прерывались рыданиями. Можно допустить, что театралы знали пьесу и поняли бы подтекст, но Вивьен Ли и Элиа Казан считали, что для миллионов кинозрителей надо внести ясность.

Теннесси Уильямса вызвали в Голливуд, и пока «Уорнер Бразерс», Уильямс, Казан и Вивьен Ли решали эту проблему, съемки приостановили.

В конце концов Теннесси Уильямс переписал монолог, и Бланш заканчивала его словами: «Он был не такой, как все». Компромисс был совершенно неприемлем для Вивьен Ли, но надо было продолжать работу над фильмом.

Теперь успех картины вошел в историю кино, и поклонники Вивьен Ли считают, что под чутким руководством Элиа Казана она сыграла как никогда хорошо. «Она решила быть великолепной и стала, — говорит Элиа Казан. — Ей нравилось приятно проводить время. Ей нравилось быть в обществе. Она всегда умела развеселить. Некоторые говорят, что она была цинична. Но для меня цинизм и искренность — почти синонимы. Она всегда говорила то, что думает, в отличие от других, кто не отваживается высказаться начистоту».

Некоторое время после завершения съемок Вивьен Ли и Элиа Казан не встречались. Она не возвращалась в Америку, а он не ездил в Лондон.

«Много времени прошло, прежде чем мы встретились. Она болела, и мне сказали, что у нее психические расстройства с нервными срывами и все такое. Но оказалось, что она полностью владеет собой. В ее обществе было все так же интересно и уютно», — вспоминал Казан.

Вивьен Ли всегда считала работу над «Трамваем «Желание» одной из вершин своей карьеры. А большего счастья для нее не было. А вот в рутинной повседневности жизнь была для нее невыносимой.

ПОСЛЕДНЕЕ ДЕЙСТВИЕ

В зрелые годы Вивьен Ли волновала трагедия стареющей красавицы. Этой теме посвящены два ее последних фильма — «Римская весна миссис Стоун» (1961) и «Корабль дураков» (1965), а также последний спектакль «Графиня» (1965). Ей казалось, будто в реальной жизни каждая красавица сталкивается с подобным, и она предпочла пережить это на сцене прежде, чем в собственной жизни. У большей части ее послевоенных фильмов трагичный финал.

«Возраст не отражается на женской прелести. Леди Сибил Торндайк далеко за семьдесят, но я не знаю более молодого и живого человека, — говорила она. — Я не беспокоюсь о своей внешности, потому что красота связана не с возрастом, а с душой. Взгляните на леди Дайану Купер или леди Эдит Эванс — это две самые прекрасные из известных мне женщин».

И тем не менее голливудскому режиссеру Стэнли Креймеру потребовалось съездить в Англию и не один раз поговорить по телефону через Атлантику, прежде чем удалось убедить ее сыграть роль Мэри Тредвелл, сорокашестилетней уроженки Вирджинии, в «Корабле дураков». Остальные актеры, включая двух обладателей «Оскара» — Симону Синьоре и Хосе Феррера, — были назначены задолго до того, как Вивьен Ли, наконец, дала согласие. Ее подпись на контракте гласит: «Вивьен Ли Оливье». Позже Вивьен Ли сказала о своей роли: «По-моему, польза, которую актер или актриса способны принести обществу, состоит в том, чтобы раскрыть характер, помочь зрителям лучше понять самых разных, не похожих друг на друга людей. В «Корабле дураков» я — Мэри Тредвелл. Она при первой возможности бежит от жизни. В душе она романтик, не способный примирить нынешнюю жизнь с той, которая была у нее когда-то. Она очень одинока, держится особняком, внешне сдержанна, но в душе у нее бушуют страсти. Ничего подобного прежде я не играла».

В самом деле, столь хорошо она играла редко.

Возвращение Вивьен Ли в Голливуд в 1964 году было мимолетным. Киномир отнесся к ее приезду так, словно это был визит члена королевской семьи.

Даже давние друзья — Кэтрин Хепбёрн и Джордж Кьюкор — стали жертвами всеобщей истерии. То, что Вивьен Ли вызывала у многих желание отдать ей все, что есть в них лучшего, — сама она поступала точно так же, — есть проявление ее волшебных чар. Еще из Лондона она позвонила Джорджу Кьюкору с просьбой поды-

скать для нее дом в Голливуде. При малейшей возможности она предпочитала не останавливаться в отелях. «Задание было очень ответственным, — говорит Кьюкор, — так что я призвал на помощь Кейт Хепбёрн. Она чудесно умеет справляться с подобного рода задачами. Мы перебрали несколько домов, прежде чем нашли подходящий: к своим обязанностям мы подошли очень серьезно».



Вивьен Ли

Они остановили свой выбор на небольшом зеленом двухэтажном домике в Беверли Хиллз. «Потом мы решили, что там не должно быть ничего, что пришлось бы Вивьен не по вкусу, поэтому мы просили разных знакомых одолжить нам то одно, то другое. Рекс Эванс предоставила свои картины, а мы с Кейт — всякую мелочь. Хоть дом и сам по себе был хорош, мы постарались обставить его так, чтобы Вивьен понравилось. Мы даже повара наняли и сделали первый заказ. Вивьен сразу влюбилась в дом. Хоть миссис Эванс всюду наставила цветов, Вивьен Ли все равно покупала все новые и новые растения, пока, наконец, мы ее не остановили. Тогда после обеда Вивьен поинтересовалась, кто и что именно для нее сделал, записала и потом поблагодарила всех персонально. Я не встречал другого столь благодарного человека. У нее было доброе сердце. Неизменно сохранять доброту и хорошие манеры способна лишь глубокая и тонкая душа».

На съемочной площадке «Корабля дураков» с интересом и тревогой ждали, как поладят две исполнительницы главных ролей — Вивьен Ли и Симона Синьоре. Трудно вообразить двух более не похожих друг на друга и более сильных женщин — высокопрофессиональная сдержанная Вивьен, которая играла «от головы», и непостоянная, эмоциональная Симона, актриса интуиции, которую всегда переполняли чувства.

Режиссер Стэнли Креймер свою задачу выполнил. Обеим «звездам» было заплачено поровну. У обеих были шикарные гримерные и схожие лимузины с шоферами. Вивьен должна была значиться в титрах первой в англоязычных странах, а Симона Синьоре — в остальных. Вивьен, как обычно, не сообщила величину своего гонорара, а Симона заявила, что ей заплатили 50 тысяч, так что есть основания полагать, что Вивьен получила столько же, если не больше.

Для первоначального неофициального знакомства пригласили Джорджа Кьюкора, близкого друга обеих актрис. Всем хотелось, чтобы с самого начала их отношения сложились нормально. Он пригласил их на обед к себе домой в Беверли Хиллз. «С первого взгляда они не понравились друг другу, — вспоминает Кьюкор. — Целый вечер они препирались. Смотреть на них было ужасно смешно. На другой день обе заехали ко мне и вели себя как очень милые, искренние женщины. Потом они очень подружились.

У Вивьен была целая куча предрассудков, но мелочной она никогда не была. Не было в ней и злобы. Она понимала, что Симона — человек с добрым сердцем и превосходная актриса».

Когда Джон Гилгуд приехал снимать «Любимого», он стал гостем Вивьен, равно как и Джек Меривейл. Голливудские хозяйки соперничали друг с другом за право устроить прием в ее честь, но Вивьен с извинениями отказывалась от многолюдных обедов. Зато каждое воскресенье ее дом наполнялся розами и друзьями. Раз или два в сопровождении Меривейла она побывала в ночных клубах, где любила потанцевать. Музыканты, которым шепнул новость официант, встретили ее темой из «Унесенных ветром», а гости, заметив ее, встали с мест и принялись аплодировать. Будто вернулись старые добрые

времена, и Вивьен расцветала от того, что с ней обращались, как со знаменитостью. Они провели чудесный вечер и в Диснейленде, который уже давно обещал показать ей Гилгуд.

Официантка ресторана на студии «Коламбиа», где обедают киношники, вспоминает: «Она ежедневно бывала здесь, и мне никогда не приходилось обслуживать более приятного человека. Такая простая, можно было подумать, что она обычный посетитель. Просто прелесть».

Знаменитости часто бывают подчеркнуто вежливы с официантами, но Теннесси Уильямс так кратко объясняет поведение Вивьен: «У нее была интуиция, помогавшая ей говорить и делать именно то, что нужно».

Когда Вивьен работала, на площадке всегда собиралось множество актеров и актрис. Даже исполнители с других студий молили допустить их в королевство Креймера.

Наблюдая за Вивьен, вы видели не только профессиональную работу, но замечали ауру великолепия и приятного возбуждения, которая уже давно исчезла со студий. Это оценили все.

Вивьен Ли редко давала интервью, а те, на которые она все же соглашалась, казались ей утомительными и банальными. Интервьюеры же находили ее скучной и заурядной. Репортеру одной газеты она отвечала с нагоняющей тоску осторожностью: «Да, мне приятно работать в Голливуде. Там все рассчитано до мелочей. Люди так увлечены работой — и при этом всегда готовы прийти на помощь. Я всегда работала там с огромным удовольствием». «По стилю схоже с декларациями из Букингемского дворца», — прокомментировал ее слова репортер.

Из всего периода съемок, пожалуй, самые теплые и нежные воспоминания оставил тот день, когда седовласый Спенсер Треси отправился на студию посмотреть, как Вивьен Ли работает на площадке. Встретившись, они обнялись и поцеловались, и не было человека, который бы не прослезился. «Оскара» за «Унесенных ветром» вручал ей именно он.

Она узнала, что в Музее восковых фигур, так же как и в Музее мадам Тюссо в Лондоне, она представлена как Скарлетт, Кларк Гейбл как Ретт Батлер, а Хэтти Макдэниел как Ма. Но она и близко не хотела подходить к этим местам.

«Сейчас мне грустно вспоминать о той картине, — говорила она. — Стольких ее участников уже нет в живых — Кларка, Лесли (Хоуарда), Уолтера Конноли, милой Хэтти, Виктора Флеминга, самой Маргарет Митчелл... Когда я последний раз смотрела фильм, я все время плакала».

Многие кинокритики предрекали, что в роли эгоистичной, замкнутой, язвительной, увядающей Мэри Тредвелл из «Корабля дураков» Вивьен Ли завоюет еще одного «Оскара». Этого не произошло, зато Французская киноакадемия назвала ее лучшей иностранной актрисой года.

Есть сцена, которую надо бы показывать всем молодым актрисам как образец наивысшего профессионализма и техники актерской игры в кино. Мэри Тредвелл, которая хвасталась, что превратила в ад жизнь покойного мужа, осталась одна в каюте. Какой-то мужчина только что жестоко заявил: «Вам сорок шесть лет, и вы кончите тем, что будете сидеть в ночных клубах с наемным жиголо». Она возвращается к себе, и вся сцена проходит на крупном плане. Выражение лица бешеное, глаза дикие, ноздри раздуваются. Она как безумная размалевывает лицо косметикой своей молодой попутчицы и безудержно плачет. «Вы уже немолоды, миссис Тредвелл, — говорит она себе. — Вы немолоды уже много лет. Но за этими старческими глазами вы скрываете сердце шестнадцатилетней девушки. Бедная дурочка. Разве этим привлечешь мужчин?».

Сцена жестока, правдива и великолепна. Вивьен Ли достигла в ней вершин своих возможностей.

Все время съемок Вивьен Ли держала у себя в гримерной роман Кэтрин Энн Портер, как когда-то «Унесенных ветром». «Мне представляется важным досконально знать книгу, и мистер Креймер, похоже, не имел ничего против, — говорила она. — Он сам знал ее чуть ли не наизусть. А вот Дэвид Селзник, помню, возражал. Он, бывало, заходил ко мне в гримерную и говорил: «Убери эту проклятую книжку с глаз долой». Я стараюсь проникнуть в авторскую трактовку и придерживаться ее. Как же иначе? Это как-никак наш долг. Первая обязанность актера — оставаться верным замыслу автора».

Критики были единодушны в своих восторгах. Как писал Эрнест Беттс, «хоть главная сцена Вивьен Ли — чистейшая мелодрама, благодаря незаурядным актерским способностям ей удалось передать трагедию женщины, которой незачем жить».

Посмотрев фильм, подруга Вивьен Ли заметила, что как-то не верится, чтобы столь красивая и богатая женщина, как Мэри Тредвелл, оказалась до такой степени незащищенной. «Дорогая моя, это единственное, что есть правдивого в фильме. Уж я-то знаю», — ответила Вивьен.

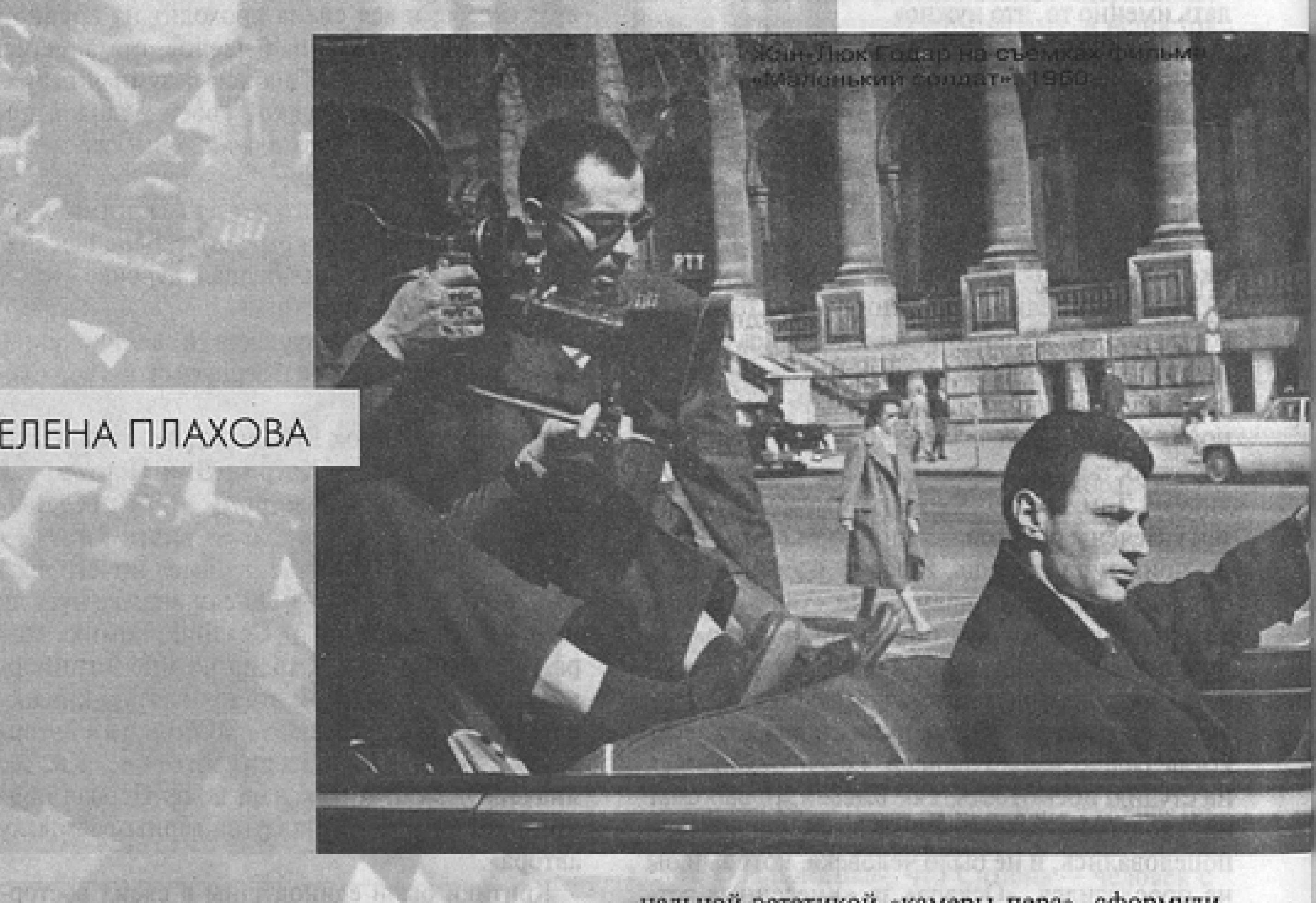
Перевод с английского М. Теракопян

МАГИЯ «ВОЛНЫ»

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Кино конца века испытывает затянувшееся чувство усталости. Если сравнивать кинематограф с мировым океаном, то на его поверхности не заметно энергичных новых волн. Остались воспоминания о былых приливах. Их случалось немало в столетней истории, но одна из самых ярких легенд связана с французской «новой волной».

Первые и наиболее знаменитые ее фильмы снимались ручной камерой, преимущественно с непрофессиональными актерами, а бесплатными декорациями служили парижские улицы. То были типичные фильмы малобюджетного «независимого кино», проникнутые оригинальной эстетикой «камеры-пера», сформулированной Александром Астрюком, в них также нашли воплощение теоретические положения Андре Базена, который, как известно, с подозрением относился к экспрессионистским и монтажным эффектам, считая, что в природе кино изначально заложен реализм. Это убеждение носило конкретно-этический характер: Базен настаивал на личном, интимном контакте между создателем фильма и зрителем, которые в принципе способны поменяться местами.


Жан-Люк Годар на съемках фильма «Маленький солдат», 1960

В то же время деятели «новой волны» были страстными фанами американского жанрового кино. Проведя свою юность в залах Париж-

ской синематеки, они обрели репутацию киногурманов, «хомо синематикус». Если они и были реалистами, то не в том смысле, что непосредственно отражали жизненную реальность на экране, а в том, что показывали, что *реально* означает жизнь в кино. Кино было способом, стилем и философией жизни. И отношения с жизнью выяснялись с помощью неустанных размышлений о кино.

В 50-х годах на страницах редактировавшегося Базеном журнала «Кайе дю синема» можно было прочесть размышления Трюффо, Годара, Шаброля, Ромера и Риветта. Самым поразительным в их статьях было то, что авторское начало образовывало вертикаль всей конструкции, жанровая координата — горизонталь. Таким образом снималось противоречие между фильмами массового потребления и экспериментальным творчеством: для деятелей «новой волны» весь кинематограф — прошлый, настоящий и будущий — был *личным* экспериментом, призванным объяснить, *как* делается кино и в чем секрет его магии.

Каждый из них особо выделил один аспект этой проблемы. Годар, для которого кино всегда было сопряжено с моральным выбором, вовлек себя в сферу политики. Ромер в качестве точки отталкивания выбрал литературу, Риветт — театр. Более практичный (и, как некоторые считают, более циничный, несмотря на свою «нежную кожу») Трюффо предпочел вращаться в орбите уже существующих киножанров, перебрасывая мост от фольк-


«Альфавиль», реж. Жан-Люк Годар. 1965

лора современного массового общества к традициям более изысканных эпох. А Шаброль вообще загнал себя в рамки криминально-бытового жанра, став последним поэтом и отпевальщиком загнивающей буржуазии.

Известной новизны и смелости «новой волны» не отрицали даже принципиальные ее критики — скажем, Жиль Жакоб, автор знаменитой полемической статьи «Новая волна или молодое кино?» (1964), который утверждал, что «новая волна», скорее напоминающая масонскую ложу, держалась главным образом на корпоративности ее деятелей и из-за нее же быстро выродилась. Жакоб предрекал скорое рождение «новой новой волны», которая неминуемо захлестнет первую.

«Новая новая волна» действительно появилась — и как термин, и как явление. Но появилась лишь двадцать лет спустя, а главное, вовсе не отрицала духа своей предшественницы, будучи еще более синефильской. Несмотря на то что Люк Бессон считается антиинтеллектуалом, что Жан-Жак Бенекс мифологизирует не старое кино, а рекламные картинки, оба все равно бессознательно исходят из той потребности в саморефлексии, которую привили кинематографу именно Трюффо и Годар. Тем более это относится к «выкормышу» «Кайе дю синема» Лео Караксу, стилизующему под легенды «новой волны» даже свою личную жизнь.

С другой стороны, все претензии на «волну» лишь подчеркивали невозможность повторить уникальный опыт, заведомую ущербность этих попыток. Магический стиль первой «новой волны» оказался единственным и неповторимым.

Эти заметки не претендуют на создание парадного портрета «новой волны», а лишь призваны эскизно очертить ее стилевые контуры, основываясь на том варианте стиля, который предложил и развил Франсуа Трюффо.

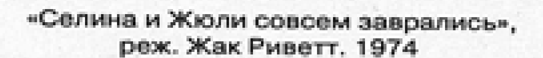
Творчество Трюффо с самого начала оформилось в два самостоятельных цикла, на первый взгляд стилистически противоположных. Серия об Антуане Дуанеле полна повседневных, поэтически окрашенных подробностей, при этом ни один из фильмов не есть связно рассказанная лирическая история. Скорее это срез мозаики, спонтанно ухватывающий некое глубинное качество жизни. Еще не ведая, что будет делать продолжение, Трюффо после монтажа картины «400 ударов» отказался уничтожить не вошедший в нее материал. В дальнейших фильмах о Дуанеле режиссер использует эти старые кадры как флэш-бэки, и появление Жан-Пьера Лео в отроческом облике в никогда не виденных сценах производит магическое впечатление. Это отнюдь не факт нарциссической синефилии. Это не что иное, как этический реализм в базеновском смысле, настолько искусно имитирующий подлинность, что утонченная ирония приема целиком растворяется в эффекте простодушия.

Драматическую остроту «пастельному» стилю Трюффо придает и его творческий роман с Лео, которого режиссер выпестовал так же, как его самого — Базен. Моральный кодекс «новой волны» требовал именно таких отношений режиссера с актером или актрисой. Но именно в случае Трюффо и Лео особенно очевидна эта парадоксальная зависимость тех, кто декларировал абсолютный приоритет режиссера, от своих исполнителей. Как ни странно, реализм



«Милашки», реж. Клод Шаброль. 1960




«Селина и Жюли совсем заврались», реж. Жак Риветт. 1974





«новой волны» был не документальным, а скорее психологически-актерским, предполагающим момент идентификации персонажа и актера.

Иначе построены так называемые жанровые фильмы Трюффо от «Стреляйте в пианиста» до «Веселенького воскресенья» («Скорей бы воскресенье!»). Многие из них менее сентиментальны (даже во французском смысле) и более холодны, но все так или иначе стилизованы. В некоторых («Жюль и Джим») Трюффо поднимается до философских высот, делая основой стиля движение времени и неподвижность героев, попытавшихся его обмануть. В других («Сирена с «Миссисипи») стиль оказывается более формальным, превращаясь в искусное жонглирование литературными и кинематографическими архетипами. В этой серии фильмов нередко задействованы общенациональные звезды — Жерар Депардье и Жанна Моро, Жан-Поль Бельмондо и Катрин Денёв, уже не принадлежащие Трюффо до такой степени.

И тем не менее стиль Трюффо на протяжении всей его жизни един — независимо от того, происходит ли на экране синефильское утверждение жанра или провоцируется жанровый взрыв (от адской смеси комедии, мелодрамы, триллера), делает ли режиссер глубоко личные, проникнутые внутренней религиозностью фильмы («Зеленая комната») или популярные квазидуанелевские («Американская ночь»), проводит ли исторические параллели к собственным кинороманам воспитания («Дикий ребенок») и кинороманам чувств («История Адели Г.», «Две англичанки и «Континент», «Последнее метро»).

Во всех этих фильмах драматургия строится по принципу: мужчины против женщин, дети против взрослых, искусство (кино) против жизни. А стиль балансирует между холодным «протоколом страсти» и горячей «декларацией любви». Стиль становится способом рассказать о преследующем его героев одиночестве, о полученных ими неизлечимых травмах.

Так в картине «Семейный очаг» — последней в дуанелевском цикле — мы обнаруживаем целую коллекцию портретов Дуанеля, проникнутых чувством глубокого отчуждения. Вот он стоит посреди ночи в телефонной будке, пытаясь дозвониться хоть кому-то и поделиться радостью рождения сына. Вот он лежит на матрасе, мучаясь над рукописью романа. Вот он пускает игрушечные кораблики по вырытому на забаву детям озеру. Или, подобно школьнику, собирающему свой портфель, аккуратно укладывает сигареты, зажигалку, книги и газету, уходя в ванную — эту цитадель изоляции. Впечатление глубокого одиночества Дуанеля усугубляется такими мотивами, как его страх перед телефоном и отсутствие контакта с любимой женщиной: мы видим семейную пару, лежащую в постели на холодных голубых простынях или бродящую по огромной квартире, где ничего не стоит потерять друг друга, а переговариваться приходится через открытые окна. Архитектура, дизайн, акустика, цветовое решение, распределение света — все вместе образует полный холодной горечи отчуждающий стиль, который резко диссонирует с пресловутой «сентиментальностью» Трюффо.

В хрестоматии и учебники по монтажу вошла сцена из фильма «Стреляйте в пианиста», где Чарли (Шарль Азнавур), идя на музыкальное прослушивание, останавливается перед дверью, смущенный раздающимися из квартиры звуками скрипки. Момент робости и пиетета перед чужим творческим актом подчеркивается быстрой чередой кадров, в которых палец Чарли стремится и не решается нажать кнопку звонка. А когда он все же заходит в квартиру, камера отказывается следовать за ним, признавая, в свою очередь, интимность момента и предоставляя продолжить рассказ музыкальной фонограмме.

Строгим принципам подчинена у Трюффо композиция кадра. Как уже отмечено, в дуанелевской серии эмоционально доминируют

одиночные портреты. В сложных же постановочных картинах (от фильма «Жюль и Джим» до «Последнего метро») режиссер, естественно, не мог ограничиться одним центральным персонажем и предпочитал ввести в повествование трех или даже пять главных героев. И обязательно — нечетное число. Это помогало ему держать под контролем внутрикадровый и монтажный ритм. Исключением стала «Сирена с «Миссисипи», где все пространство было отдано любовной паре (Бельмондо — Денёв). Именно по этой причине Трюффо сделал фильм широкоэкранным: «Таким образом я мог позволить себе видеть их обоих в кадре большую часть времени».

Еще одной заметной чертой стиля Трюффо становится геометризм и симметричность об-



«Моя ночь у Мод», реж. Эрик Ромер. 1969

щей конструкции, где многое двоится и дублируется, но не механически, а в сложной системе созвучий и сопоставлений. Для многих работ характерны навязчивые круговые движения, которые трагически прерываются в какой-то момент, как в картине «Жюль и Джим», где округлая арка моста оказывается надломленной и уносит жизни любовников.

Двоятся, дублируются, движутся по порочному кругу и главные вопросы, поставленные кинематографом Трюффо. Два из них произносятся в фильме «Американская ночь» с присущим режиссеру вызывающим простодушием. Оба задает Жан-Пьер Лео, играющий неуверенного в себе актера и неудачливого любовника по имени Альфонс: «Правда ли, что женщины — магические существа? Правда ли, что кино важнее жизни?» Ответ Трюффо на оба вопроса диалектичен. Женщины магичны, особенно некоторые из них; что в женщинах магично безусловно — это ноги, впрочем, магия есть и у мужчин. Нет сомнения, что фильмы важнее людей, но сами фильмы делаются людьми и про людей.

«Американская ночь» оказалась ключевым фильмом поздней «новой волны» еще и потому, что обнаружила непреодолимые противоречия между Трюффо и Годаром. Первый от лица своего героя Феррана заявляет: «Фильмы — это поезда, легко и беспрепятственно мчащиеся в ночи». Годар отправил тогда своему другу и коллеге негодующее (лишь недавно опубликованное) письмо и получил столь же гневный ответ на десяти страницах. Суть упреков Годара заключалась в следующем. Если фильм — это поезд, движущийся с такой легкостью, то кем же воображает себя Трюффо: случайным пассажиром, или кондуктором, который держит в сумке расписание, или, быть может, машинистом? В таком случае, что это за поезд? Трансъевропейский экспресс или состав, следующий из Ганновера в Дахау? Годар резко возражает против допущения, будто кино — нечто эфемерное и необязательное, нагружая его, по обыкновению, острым политическим смыслом.

Другая — в развитие первой — мысль Годара, высказанная в полемике с Трюффо, состоит в том, что, предавая кино, мы предаем жизнь. «Ты лжец!» — прямо заявил Годар автору «Американской ночи» и напомнил, что как-то встретил Трюффо в ресторане с Жаклин Биссе (исполняющей в картине роль знаменитой кинодивы). В жизни все выглядело так, будто у режиссера и актрисы роман, а в фильме, с возмущением пишет Годар, все спят с Жаклин, только не сам режиссер Ферран — герой Трюффо. С точки зрения ортодоксального нововолнового кодекса это было чудовищной неправдой и предательством.

Трюффо мог бы возразить, что и сам Годар — отъявленный смутьян и анархист — не раз выступал в роли перевертыша. Начав как чистейший лирик (характерный мотив: мужчина-аутсайдер и его неверная подруга), он очень быстро формализовал свои объекты, сделал их частью киноведческого дискурса. Будучи идеологическим человеком 60-х годов, он очертя голову нырнул в политику, черпая в ней вдохновение для своей ледяной поэ-

зии. Однако в плане морали «новой волны» режиссер, интеллектуально и творчески живший на последнем дыхании, вел себя безупречно последовательно.

Трюффо тоже не был чужд политике, но никогда не предавался ей открыто. И политика, и история, и культура становились у него делом семейным, личным, интимным, преломляясь не через собственный индивидуализм, как у Годара, а через абсолют частной жизни его героев, один из которых вырос и почти состарился вместе с ним. От фильма к фильму, приближаясь к жизни и отдаляясь от нее, поддаваясь гипнозу жанра и сопротивляясь ему, Трюффо упрямо развивает свою концепцию «интимной политики», которая формируется в круге мыслей и чувств отдельного человека начиная с детства и юности, с его первых соприкосновений с миром.

Годар существует в ином пространстве — более абстрактном, интеллектуально насыщенном, хотя даже абстракции у него пронизаны болью и переживанием. Годар — иконоборец и авангардист, Трюффо — классик и традиционалист, Годар — структуролог-интеллектуал, Трюффо — гуманист-интеллигент. Но оба прежде всего критики, которые снимают не триллер, а «фильм о триллере» («На последнем дыхании»), не фарс, а «фильм о фарсе» («Девушка красивая, как я»). Если Трюффо хотя бы частично старается утопить в художественной ткани критический аспект, Годар, напротив, обнажает его, избегая законченных эстетических продуктов и намеренно бросая в лицо публике полуфабрикаты.

И потому не случайно в одном из лучших исследований эстетики «новой волны» утверждается «избирательное сродство» двух ее лидеров. Автор Джеймс Монако резонно пишет: «Кино Трюффо материалистично, структурно и диалектично. Кино Годара несомненно делит с ним эти характеристики, но поскольку, в отличие от кино Трюффо, оно столь часто основано на самореференциях, эти качества открыто и заведомо прокламируются... Два элементарных вопроса, которые задает Трюффо: действительно ли фильмы важнее жизни? и правда ли, что женщины магические существа? — вполне приложимы к Годару, если только перевести их на его язык»[1]. «Его язык» — это язык стиля. Языки разные, но сам факт переводимости говорит о родстве.

Достаточно обозреть подборку избранных, хрестоматийных кадров Трюффо и Годара. Мы увидим и там, и здесь обилие зеркал, фотографий, афиш, газет, комиксов и книг, настольных натюрмортов с цветами и сигаретами, пистолетов, направленных в определенных ракурсах. Любимые интерьеры — кафе с их уютным, замкнутым миром и спальни с зеркалами, через которые мы воспринимаем часть действия. Значимы в кадре и названия книг («Капитал», «Социальная пирамида»), и сюжеты репродукций (Дега) или киноафиш (Харриет Андерсон, Орсон Уэллс). Семиология, таинственная связь между объектом, изображением и знаком, между набором букв и смыслом слова, становится одной из главных, навязчивых тем кадра. И Трюффо, и Годар обожают изображать любовные пары в постели, где каждый занят своим интимным делом, чаще всего — чтением, но у женщины в руках автобиография Нуриева, а у мужчины альбом «Японские женщины» — и этим все сказано. Наконец, и Годар, и Трюффо в 60-е годы используют пространство обычного, кашированного и широкоэкранного кадра с изяществом, которого ни до, ни после не припомнишь в мировом кинематографе.

Впрочем, в лучших своих картинах им не уступают ни Шаброль, ни Маль, ни Ромер с Риветтом. Вглядываясь, осознаешь, что между пионерами «новой волны» действительно существует опасное сходство. Опасность в том, что, увлекшись обобщениями, можно погрязнуть в абстрактных характеристиках. Но каждый из упомянутых режиссеров делает, кажется, все, чтобы опровергнуть свой творческий имидж, сложившийся еще четверть века назад.

Маль снимает жестокую мелодраму «Роковая», где типичная для «новой волны» экзистенциальная ситуация повернута самой что ни на есть откровенной, почти бульварной эротической подоплекой. Шаброль представляет «Церемонию» — «последнюю марксистскую картину», где его неподдельное восхищение буржуазией достигает своего пика — именно в тот момент, когда предельной точки достигает и убийственный сарказм. Риветт снимает «Прекрасную спорщицу», доводя до апофеоза свой спор с вампирами творчества. И даже всегда ровный и равный себе Ромер изменяет традиции, перебираясь в смутную и

[1] M o n a c o James. The New Wave. Oxford University Press. N.Y, 1980, p. 126.

грязную область политики, которую использует в качестве еще одной площадки для его дотошно-уравновешенных построений («Дерево, мэр и медиотека»). И всюду — в отношениях ли живописца-перфекциониста с его безупречной моделью или в конфронтации кровавого бунта черни с беспечной гармонией моцартовской оперы — настойчиво звучит один и тот же вопрос: впрямь ли искусство важнее жизни?

В этой способности к самообновлению и одновременно к стоическому постоянству пристрастий «виновата» мощная генетика «новой волны». У «волны» были попутчики — интеллектуальные (Ален Рене), эмоциональные (Аньес Варда), чисто конъюнктурные (Клод Лелуш). Характерно, что судьба каждого из них сложилась совершенно отдельно, и никакой связи с «волной» в их позднем творчестве уже не прослеживается. Даже у Аньес Варда, которую историки называют бабушкой и первой ласточкой «волны» и чье раннее творчество отрефлексировало связь природы кино и фотографии. Ушедший из жизни Жак Деми, несомненно, был «волне» родственен, хотя увлечение жанром «поющего фильма» сужало возможности развития его авторского стиля. Почти совсем затонули в пучине коммерческого производства Филипп де Брока и Робер Энрико. («Искатели приключений» Энрико в свое время обрели культовых поклонников в нашей стране.)



«Жюль и Джим»,
реж. Франсуа Трюффо. 1962

У «новой волны» были добросовестные последователи — из среды того же самого журнала «Кайе дю синема». То был второй, после Трюффо и Годара, призыв «хомо синематикус», который, однако, дал французской кинорежиссуре не так уж много — в основном плодовитого, но довольно посредственного Андре Тешине.

Именно его фильмы, в силу своей явной вторичности, занятно комментируют основные принципы «новой волны». В «Месте преступления» Тешине изображает замкнутый мир провинциальной семьи — буржуазной и патриархальной. Размеренный ритм деревенской жизни, обедов и ужинов, привязанностей и размолвок. Бабушку, самую старую в семействе, играет Даниель Дарье, ее дочь бальзаковского возраста — Катрин Денёв, что сразу вызывает ряд ассоциаций с «фирменным» стилем классического французского кино, полного меланхоличной поэзии и грациозной женственности. Тешине обыгрывает утонченные черты своих героинь, любуется их портретами, их пластикой, их типологическим сходством.

Дарье и Денёв уже приходилось изображать мать и дочь — у Жака Деми в «Девушках из Рошфора». Тогда преемственность женского типа читалась как метафора преемственности «новой волны» по отношению к прошлому кинематографу. Тогда это признание звучало неожиданно свежо и остроумно. Теперь же оно, повторенное на другом возрастном витке, свидетельствовало лишь о том, что все новое подвержено дряхлению, что «пост-волновое» кино опять превращается в «дедушкино». Или в «бабушкино».

Точно так же, как из Тешине не получился новый Деми, не вышли из него ни Шаброль, ни Трюффо. С Шабролем Тешине формально сближает внимание к мещанским ритуалам, к тихой рутине, за которыми приоткрываются надрывы и порывы, чреватые криминальными эксцессами. А из фильма Трюффо «Жюль и Джим» Тешине буквально цитирует финал, впуская в сюжет троицу вечных бродяг, не способных выяснить свои запутанные отношения без того, чтобы не пустить автомобиль под откос. В традиции Трюффо и изображение взрослых коллизий с точки зрения ребенка — младшего отпрыска семьи. Тешине делает все для того, чтобы поддерживать романтическую и таинственную атмосферу фильма, снятого в широкоэкранном формате и насыщенного красивыми лесными пейзажами, полными «экзистенциальных теней».

И, однако, находя «что-то от Трюффо» и даже «что-то от Бергмана», у Тешине не обнаружишь ни признаков собственного стиля, ни художественно оправданной попытки игры с чужим. Причина не только в недостаточной энергии таланта, но и в исчерпанности метода.

«Новая волна» стала последним крупным явлением в мировом кинематографе, способным одновременно отторгать и поглощать старые стили, нимало не смущаясь этим противоречием. Ибо кинематограф для деятелей «новой волны» был по меньшей мере равен самой жизни. Все, что случилось в кинокультуре после, уже не обладало такой мерой серьезности и судьбоносности.

Разумеется, уроки «волны», в том числе стилистические, освоены и учтены французским кинематографом, как никаким другим. Помимо элегантно неряшливых, иногда черно-белых упражнений в духе «синема-верите», которыми всегда модно, удобно и недорого дебютировать в Париже, есть примеры более амбициозные. Французское телевидение заказало режиссерам разных поколений снять серию фильмов о меняющемся молодежном стиле — от начала 60-х до начала 90-х годов. И выяснилось, что даже такие маститые авторы, как тот же Тешине или Шанталь Акерман, охотно погружаются в стихию юношеских воспоминаний и при этом почти автоматически воспроизводят, наряду с музыкальными, нововолновые кинематографические клише, ставшие уже опознавательными знаками эпохи.

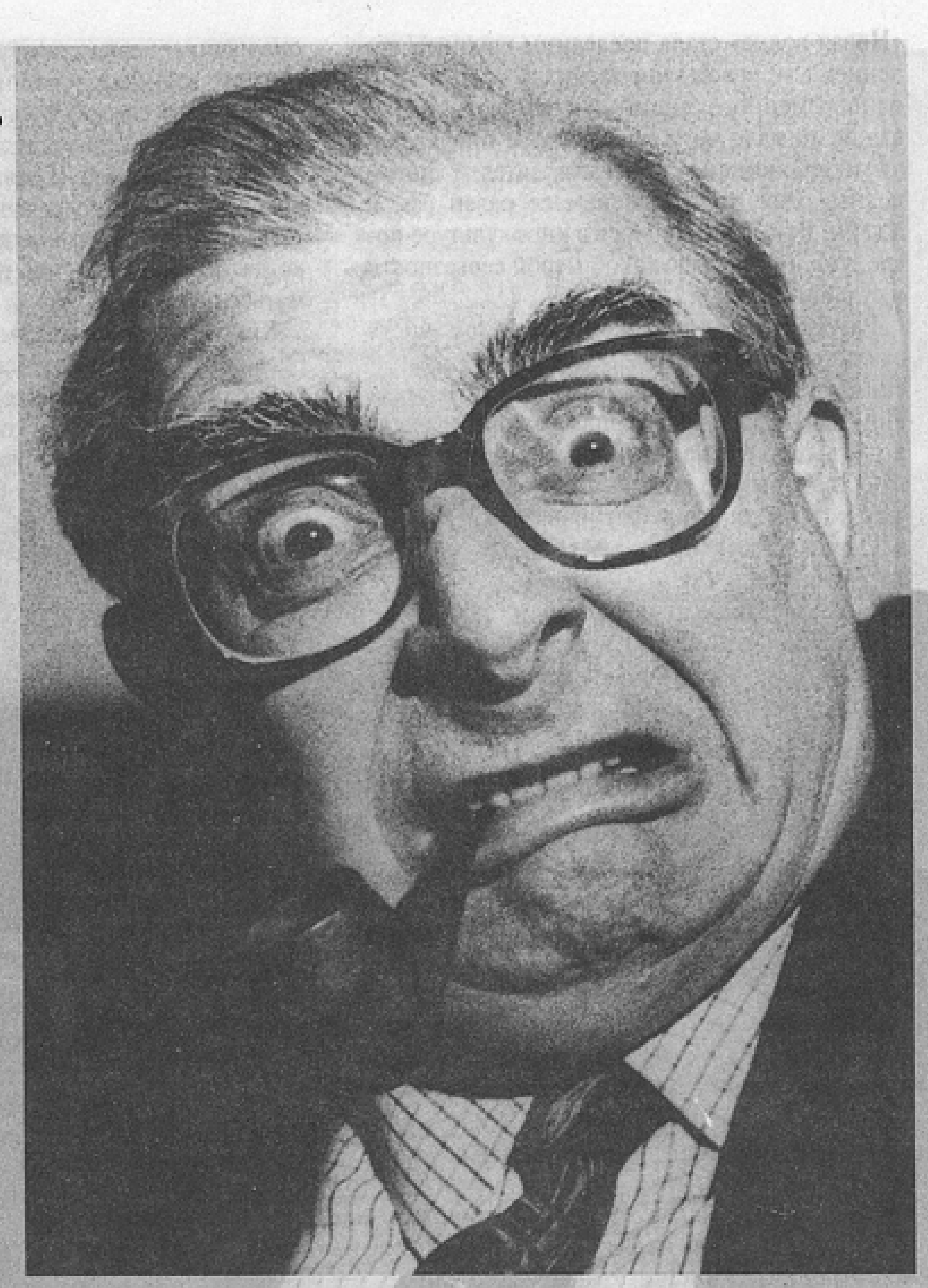
Все так, но «новая волна» как единое мироощущение и стиль ушла в прошлое, предугадав основной эстетический сюжет сегодняшнего и, быть может, завтрашнего кино. В свое время, когда Трюффо снял «Стреляйте в пианиста», многие были удивлены ироническим формализмом этой картины и приняли ее за пародию. Но сам режиссер предпочитал говорить об «уважительном пастише голливудских «Б»-фильмов, у которых я столь многому научился». Он подчеркивал, что ненавидит пародию — за исключением тех случаев, когда она начинает соперничать с красотой пародируемого объекта. Сегодняшний кинематограф, во многом сформированный на уроках «новой волны», представляет собой тотальное торжество пастиша. И если мы читаем на московской афише «Бульварного чтива»: «Пародия на боевик» — это неправда. Только тогда, когда пастиш плох, он начинает восприниматься пародийно.

Кино нашей эпохи вместо очередного — большого или малого — стиля обладает набором самых разных стилей. Среди них — и стиль «новой волны», в который можно поиграть, который можно позаимствовать. В этих играх и заимствованиях есть удовольствие, но нет обязательности. А вынесенные некогда на поверхность кинематографического моря живые классики «волны» так и хранят тайный код своего синефильского клана.



Франсуа Трюффо на съемках фильма «Нежная кожа». 1964

КЛОД ШАБРОЛЬ



ЗАПРЕЩЕННЫЕ ИГРЫ

Данная публикация — своего рода литературная провокация, предпринятая по инициативе давнего друга редакции, блестящего знатока французского кино Александра Брагинского. Дело в том, что в сознании среднеарифметического знатока кино образ прародителей знаменитой французской «новой волны», как правило, предстает в несколько утонченном, излишне романтизированном виде. Годар, Шаброль, Трюффо, Риветт, Ромер — их имена, украшающие корешки благородных киноантологий, как ни разнится конкретный вклад каждого во французское кино, обычно произносятся с вполне объяснимым придыханием и непременно сопровождаются приличествующей мудрой цитатой из трудов тамошних и здешних исследователей кино. Все они, эти режиссеры, уже знакомы нам наизусть.

Вернее, знакомы их фильмы, их герои. Меньше знакомы они сами. Отрывочные пресс-конференции во время суматошных фестивалей проясняют не так уж много. Вот, в частности, Клод Шаброль, всегда числившийся в ряду «нововолновцев» кем-то вроде троечника с задней парты, поскольку Берлинское золото, полученное за «Кузенов» (1959), и металлы других — локарненского, венецианского — призов сумел разменять на звонкую монету прибыли от дешевых гангстерских «мувиз» и скороспелых экранизаций.

С другой стороны, не его ли, Клода Шаброля, неканоническое толкование коммерческих жанров, их сути в значительной степени обусловило бытование французского кино в 60 — 70-е годы?

Его фильмы (которые не раз описывались на страницах «Искусства кино», что снимает необходимость подробного комментария к публикуемому тексту) были новыми не столько по языку, сколько по психологической атмосфере, по социальному раскладу, по способу разработки сюжета, а такие изобретения без всякого труда усваивались французским коммерческим мейнстримом, в каком-то смысле формировали его национальную специфику, делая его жизнеспособным и конкурентоспособным. Словом, вся противоречивость этой яркой фигуры, кстати, донельзя плодовитой, безусловно, симптоматична.

Теперь зададимся вопросом, можно ли, оглядываясь назад, так сказать, задним числом, угадать траекторию творчества в мемуарах художника о детстве (название которых мы, признаемся честно, выдумали сами, бросив вызов синефильскому сознанию наших читателей)? Не наложили ли сами его фильмы с их скандальной славой отпечаток на стиль этих воспоминаний? Все может быть. Нравится ли нам такой Шаброль? На этот вопрос каждый ответит по-своему. В конце концов каждый век и каждое поколение по-разному пишут свой «Портрет художника в юности». Кто-то издает его в золоченых томах, а кто-то печатает разрозненными отрывками в популярном еженедельнике «Телерама» — как это и произошло с данным текстом — по соседству со зловещей и неистребимой рекламой недвижимости, жевательной резинки и туров на Сейшелы.

Шаброль не стыдится такого соседства, не чурается его. Мало того — кажется, это соседство ему в чем-то льстит, ведь он, автор нескольких десятков фильмов, преуспевающий кинорежиссер, сохранил до седин, как выясняется, не покидавшее его уже в детстве ощущение себя в этой жизни победителем. Если отбросить в сторону некоторые нюансы, подобное ощущение очень часто, может быть, чаще, чем требуется, льстит и нашему воображению.

П.Ш.

История моего рождения ужасна: я... умер. Или — почти умер. За шесть месяцев до родов мои родители, повинуясь чувственному зову, решили вместе искупаться у моей бабки на бульваре Араго. Нагреватель воды работал плохо, и их обоих пришлось отправить в больницу, потому что они едва не задохнулись. Когда врачи узнали, что моя мать на третьем месяце беременности, их диагноз был непреклонен: либо ребенок уже умер, либо он умрет.

Когда же я все-таки появился на свет, родители посчитали, что я слегка... с приветом. Мы жили на улице Фобур-Пуассоньер, над аптекой моего отца. Им все время казалось, что со мной после этого купанья случилось что-то нехорошее. Целыми днями я молча сидел перед окном, засунув пальцы в рот. И был очень чувствителен к запаху газа — это осталось и поныне. Едва я чувствую этот запах, мне становится не по себе.

По-настоящему они успокоились только тогда, когда мне исполнилось три с половиной года. Ведь именно тогда я заговорил. Я подробно комментировал передвижения соседей: такой-то вышел, а тот — вернулся с помидорами и салатом. Они были заворожены тем, как я подмечаю малейшие детали.

Но их совсем добила история с граммофоном. Это случилось тогда же. Мне подарили граммофон и пластинки. Разумеется, я не умел еще читать. Но умудрялся, однако, находить нужные пластинки. Я хорошо запоминал расцветку и рисунки на конвертах, их размеры, этикетки, собаку на американских пластинках[1]. Родители говорили: «Поставь-ка нам песню... «Пастушка, дождь идет». И я ставил именно то, что надо. Для них это был поистине цирковой номер. Они на самом деле не понимали, как мне все это удается сделать.

На следующий год случилось нечто еще более удивительное: мне удалось починить граммофон. Родители были в полном отпаде. Я очень расстроился, когда граммофон перестал работать. Попросив отвертку, я вскрыл аппарат и увидел кучу колесиков с зубчаткой, а также длинную железку совсем рядом с ручкой. Позади ручки находилось отверстие. Я воткнул туда железку, и граммофон заработал. Восторгу родителей не было конца.

Естественно, вызывать их восхищение не составляло никакого труда — ведь я был их единственным ребенком. Быть единственным ребенком ужасно: это превращает тебя в страшного эгоиста, поскольку взрослые стараются предугадать малейшее твое желание. Все детство меня окружали по крайней мере три женщины, которые разбивались в лепешку, чтобы сделать мне приятное. Так рождается желание взять лучший кусок, занять лучшее место. И все это кажется совершенно нормальным.

Только не подумайте, что я был капризным ребенком. Напротив, я был очень предупредителен, вежлив, весел. Отнюдь не какой-то «гадкий мальчишка». Единственным моим недостатком была рассеянность. Родители вечно теряли меня. Выходя из дома, мама надевала на меня вожжи и буквально держала на привязи, словно лошадку. Это было очень унизительно. Но я действительно обладал даром исчезать. Однажды, потерявшись в магазине, я подошел к продавщице и сказал, что потерял маму. Мне это так понравилось, что я часто потом прибегал к такому приему. Я словно играл с родителями в прятки.

Лучше всего такая игра удавалась в больших магазинах. Меня сажали на стойку. Спрашивали, как меня зовут, и объявляли по радио: «Малыш Шаброль находится у кассы. Он ждет свою маму...» Я очень гордился собой. Чего нельзя было сказать о маме, которая тотчас награждала меня оплеухой. Я плакал. Но хуже было, когда она меня порола. Мне, ребенку, самые большие огорчения приносили телесные наказания. Я никоим образом не хочу сказать, что родители были жестокими людьми. Они просто считали, что порка время от времени помогает разгонять кровь. Из-за католического воспитания я был очень сентиментален. Я любил то, что именовалось Добром, и ненавидел Зло. Естественно, мне казалось, что я имею полное представление об этих понятиях. Во всем были повинны родители.

Оба они были выходцами из Креза. Мать была внучкой Байона, своего рода маркиза Карабаса из области Лимузин. Тот якшался с семьей Коньяков и — что куда хуже — с префектом Кьяппом[2]. Ее отец унаследовал землю в Крезе и поступил в Париже приказчиком в

Фрагменты. Публикуется по: Les souvenirs de Claude Chabrol. — Télérama, 1993, N 2269 — 2275.

магазин «Самаритен». По-видимому, ему удалось проявить свои способности сполна, ибо он стал одним из четырех администраторов этого заведения.

Отец мой происходил из семьи крезских фармацевтов. Родители были типичными буржуа, которые попали в Париж из провинции. Познакомились они в возрасте 21 года во время ловли раков — любимого занятия местных боссов большого и мелкого калибра. Спустя некоторое время опять встретились в поезде, направлявшемся в Париж. На этот раз они понравились друг другу и решили пожениться. Им удалось сократить жениховство до нескольких месяцев, хотя обычно оно продолжалось полтора года. Дело в том, что у моего деда была опухоль горла, и он хотел, чтобы его дочь устроила личную жизнь при его жизни...

Став хозяином аптеки, отец стал сам готовить лекарства. Он даже изобрел ориновое масло для прочистки носа и пенициллин замедленного действия. Сделав укол, больные испытывали действие лекарства спустя несколько часов, что позволяло им не просыпаться среди ночи. Отец был очень увлечен своим делом. У него был друг доктор Илль, которого я обожал. С ним вместе они и изобретали свои лекарства. Илль как-то раз удалил мне гланды на кухне, и эта операция врезалась мне в память как одно из самых светлых воспоминаний. Дело в том, что после нее мне позволяли в течение многих месяцев объедаться мороженым... Я часто забирался в аптеку, зная, что могу там поживиться леденцовым сахаром или лимонным сиропом. Особенно мне нравился лимонный сироп. Иногда я помогал расфасовщице раскладывать таблетки по пакетам. Я всегда старался быть полезен отцу.

Когда мне было пять лет, он сменил аптеку. С Фобур-Пуассоньер мы переехали на авеню Орлеан, то есть в лучший район города. Отцу пришлось влезть в долги. В течение многих лет мы жили в крохотной квартирке над магазином. Моя мать была очень строга по части расходов. Не могло быть и речи о том, чтобы поискать что-нибудь получше, пока они не рассчитаются с долгом. Таким образом, сам не отдавая себе в этом отчет, я долгое время пребывал в убеждении, что она умнее отца. Мать хоть и не работала — в те времена так было положено, — но в моих глазах все же была хозяйкой дома. Она заправляла всем. Кажется, она только совсем недавно перестала говорить прислуге «дочь моя».

Я был ласков с ней, но не очень-то старался принести ей какую-нибудь пользу. Я был не слишком усердным ребенком и ворчал, когда меня заставляли ходить за покупками. Я был маленьким королем. А короли только едят, а не пекут пироги.

Вспоминаю мирные семейные трапезы с отцом, дядей и матерью. Все было очень невкусно, дома мы питались плохо. Но происходило это в очень веселой и живой обстановке. По воскресеньям мы ходили в театр или на распродажи — я обожал это! И еще в кино! Дядя был хозяином Нового театра на улице Вожирар. Меня водили туда, словно в детский сад. Родители шли к дяде, а меня усаживали в зале. Кажется, свой первый фильм я увидел в четыре года. Помню, как он назывался: «Энтони Эдверс»[1].

Моим коньком всегда были кино и книги. Пятилетним мальчиком я уже читал книги из Розовой библиотеки. Например, «Образцовую девочку» графини де Сегюр. А также «Козу господина Сегена». Ох, уж эта коза господина Сегена! Какие только кошмары ни снились мне из-за нее! Я спал в маленькой кровати в спальне родителей. Раздумывая над тем, как волк собирается сожрать бедную козу, я вертелся с боку на бок. Однажды ночью я завопил: «Бедная коза! Бедная коза!» Я и сегодня испытываю волнение, вспоминая эту ужасную историю. По-прежнему абсолютно современную.

Я очень рано прочитал вещи, которые были мне абсолютно не по возрасту. В шесть лет мне подарили сборник отрывков из классики. Некоторые из них мне очень нравились. Тогда я просил отца купить книгу целиком, либо искал ее в семейной библиотеке. Таким образом я прочитал «Макбета», «Сида», «Горация», «Цинну», «Мученика Полиевкта». Читал я медленно, но мне казалось, что действие развивается стремительно. Ведьмы в «Макбете», однако, пугали меня, зато Корнеля я обожал. Родители не мешали мне — уважали мой статус единственного сына.

В то время у меня была рожа овальной, сильно растянутой формы — форменный ублюдок. Еще я страдал косоглазием и с пяти лет носил очки. Я слегка комплексовал из-за этого, зато легко прибегал к маскировке, в ре-

зультате чего не раз выигрывал конкурс на лучшую гримасу. Правда, в конкурсе на лучшую улыбку всегда оказывался последним.

Но мне было наплевать на свое уродство. Похоже, оно меня даже забавляло. Я жил в своем мирке, среди книг и игрушек. Мой дядя был холостяком и дарил мне самые лучшие игрушки. Самый лучший электропоезд, самый лучший автомобиль. Тогда стали выпускать очень оригинальные игрушки. Однажды он подарил мне машину с педалями, которая, кстати, бегала не быстрее других. Впрочем, она оставила меня весьма равнодушным. Я не нашел в ней ничего нового. Зато мне очень нравились светские, «культурные» игры. Скажем, игра в департаменты (надо было отгадать название главного города, которое соответствовало названию департамента). Я увлекался «Иллюстрированной Историей Франции», изданной «Ашеттом», участвовал в конкурсах и выигрывал призы, главным образом книги.

Я был скорее нелюдимым. Но никогда не завидовал своим однолеткам, у которых были сестры и братья. В моей жизни помимо папы, мамы и дяди прочное место занимали консьержи дома господин и госпожа Коке. Я очень любил их. И еще был Жан-Поль, мой добрый приятель. Он производил на меня большое впечатление, ибо его отец бросил жену ради того, чтобы жениться на Габи Морле[4]. В те времена мужья редко бросали жен. Мы проводили дни с Жан-Полем. В возрасте от шести до девяти лет мы виделись почти каждый день, изобретая очень сложные игры. Скажем, брали за основу какую-нибудь фразу и кружили вокруг нее: придумывали историю, устраивали переодевания, подражали клоунам, рисовали афиши. Встречались мы по утрам. Утверждали программу дня. Мы были очень организованными детьми.

Вскоре мы потеряли друг друга из виду, ибо моя жизнь снова остановилась. В девять лет я заболел декальцификацией шейки бедра. Посещение школы прекратилось. Как ни удивительно, но именно в этот момент я добился того, о чем мечтал всегда: взять власть в свои руки...

Это случилось в марте на ипподроме. Я отправился к друзьям родителей, чтобы посмотреть на их успехи в верховой езде. Тут-то меня и прихватило — я не мог двигаться. Так обнаружилась пресловутая декальцификация шейки бедра. Я пролежал в постели два месяца. Кровать выставили в зимний сад: мы тогда жили в прекрасной квартире на улочке, вызывавшей воспоминания о Людовике XIV. Родители всячески ублажали меня — ведь мне грозила ампутация. «Пустяки! — думал я про себя. — Этим опытом надо воспользоваться». Что и не преминул сделать.

В мае меня отправили лечиться в Мерлимон. Там я научился передвигаться на заднице. Мною восхищался весь пляж. И впрямь: как можно было не преклоняться перед мальчиком, который умел, улыбаясь, стремительно перемещаться на собственных ягодицах с лопаткой в руке — такой милый и симпатичный.

Воспользовавшись своим положением, я оккупировал всю округу. Началось все с привычной в здешних местах торговли. Во все времена дети занимались изготовлением песочных пирожков. Маленькие мешочки из брезентовой ткани набивались песком. Затем ткань окрашивалась краской из магазина и разрисовывалась под ракушку. Эта продукция и сбывалась покупателям.

По приезде в Мерлимон я возглавил этот бизнес. Не думаю, что я был умнее других, но у меня синтетический ум. Благодаря ему я добивался удивительных результатов. Люди невольно спрашивали себя: «Каким образом ему удается такое сделать?» Я же просто проявлял изобретательность.

В Мерлимоне я развернулся вовсю. Мною были открыты два стенда. На одном я предлагал покупателям «натуральные» пирожки, без окраски и ракушника. На другом — раскрашенные и инкрустированные. Их скупали те, кто надеялся нагреть руки перепродажей. Но я держал цену и лишал их такого удовольствия. Короче, я завладел рынком, в полной мере удовлетворяя свою жажду власти. Вражеская крепость пала...

В Мерлимоне я провел три лета. Вернувшись к нормальной жизни, после истории с пирожками я невольно ощутил, что у меня выросли новые крылья. Я очень изменился. К тому же мной овладела страсть к розыгрышам.

Родители записали меня в школу рядом с лицеем Монтеня. Я ездил туда на школьном автобусе. В первый день все прошло нормально: я уехал в школу и вернулся домой. На следующий день я решил отправиться в дру-



Клод Шаброль

гой класс — во второй, хотя ходил в первый. Мне было хорошо известно, что делать там нечего. Я все время думал: «Должны же они заметить «чужака». Не прошло и получаса, как меня водворили обратно в мой класс. Я остался весьма доволен собой.

В полдень я отправился обедать домой и нарочно проехал станцию Мутон-Дюверне. На конечной шофер обратил на меня внимание: «Что ты тут делаешь? Где тебе сходить?» Отвечаю: «Ну, на Мутон-Дюверне». Тогда он отвез меня одного в автобусе домой. Это произвело на меня сильное впечатление. В результате мы подружились, и я получил право сидеть рядом с ним. Все дети об этом могли только мечтать. Я стал его любимчиком. А мне ничего другого и не нужно было.

Странное дело, я был весьма смышленым ребенком и одновременно тупым. Скажем, я обожал историю, но ровным счетом ничего не делал на занятиях. Мне казалось, что они лишены смысла.

Я хотел быть королем и в то же время стремился быть неприметным. Я все делал, чтобы обо мне забыли. Добиться, чтобы о тебе забыли, проще простого. Нужно ничего не говорить. Потом очень легко обратить на себя внимание — достаточно произнести неслыханную глупость или что-то интересное. Поэтому я иногда старался ввернуть что-то умное. И это производило тем большее впечатление, что в предшествующие дни я казался невидимкой. Такая вот была игра.

В школе рядом с лицеем Монтеня я пробыл всего несколько месяцев. Началась война, и меня отправили в Крез, в деревню Сарден, с бабушкой и двоюрод-

ной бабушкой. И в деревне, как и в Мерлимоне, я захватил власть.

Для этого потребовалось, впрочем, несколько дней, ибо мальчишки поначалу надсмехались надо мной: я был по-прежнему весьма уродлив. В те времена рост у меня был метр тридцать. Опасались, что я так и останусь карликом. Да к тому же у меня был вид сноба, ибо я носил галстук-бабочку и требовал, чтобы ко мне обращались «дорогой мой». Но я быстро выпустил пар. Ошибка с бабочкой была исправлена, и деревенские дети стали моими рабами.

Следует сказать, что за месяц я проскочил два класса и все время был первым. Гордился этим, как павлин. Два года безделья — и первый ученик кантона! В такой деревне, как Сарден, это наделало много шума. Я имел все основания собой гордиться.

Сам не понимаю, зачем я так упорно добивался власти. У меня не было задатков деспота, но казалось, что возможность распоряжаться другими сделает мою жизнь более удобной.

Первой жертвой стала моя бабушка. Я все время разыгрывал перед ней комедию самоубийства — чаще всего для того, чтобы выманить деньги. Все начиналось с того, что я заявлял ей: «Мне нужны двадцать франков: я во что бы то ни стало должен купить такую-то вещь». Она отказывала, утверждая, что я уже вытащил у нее пятьдесят франков, — что, кстати сказать, было правдой. Тогда я неизменно заявлял ей: «Надо же, какой вокруг враждебный и абсурдный мир!» Я наполнял ванну водой и громко кричал: «Расстаться с жизнью из-за двадцати франков — хуже не придумаешь!» И погружал голову в воду.

Тогда она начинала вопить: «Открой! Открой!» Но дверь не была заперта — бабушка входила, вытаскивала мою голову из ванны и давала двадцать франков. Бабушка была очень чувствительна к таким выходкам, а я пользовался ситуацией.

Я имел большое влияние на отца Лестрада, кюре в Сардене. Предполагалось, что он дает мне уроки математики и латыни. Однако я часто уличал его в невежестве, и мы решали задачки вместе. В результате он вызывал у меня симпатию, и одновременно я чувствовал свое превосходство. Лестрад был чудовищным мракобесом. Он рассказывал мне о черных мессах, в которых участвовал у франкмасонов. Причем рассказывал без тени улыбки. Подобная глупость в его характере ничуть меня не смущала. Он мне нравился. И я этим пользовался.

Самое смешное заключалось в том, что он просил ему прислуживать на крестинах. В деревне жили крестьяне левых убеждений, они не верили ни в Бога, ни в черта. И тогда в качестве крестного им нужен был некрещеный человек. В сердцах отец Лестрад говорил: «Нет, этого я принять не могу». И тогда я вставал над купелью и произносил: «Хотите ли быть крещены?» «Хочу». Цирк! Но мой престиж рос с каждым днем.

Я был в дружеских отношениях с булочником, хозяином кафе и всеми местными крестьянами. Меня всюду звали в гости. При этом просили петь: «Мое сердце с тобой. У меня слабость к Селестине»... Я был истинной звездой... И настолько вошел в эту роль, что случалось читать стихи классических трагедий, сидя на стульчаке и любуясь собой в зеркале, чтобы лучше проникнуться стихами, а также в силу того, что я испытывал настоящую потребность видеть себя во время декламации.

«Да, принц, я чахну, я горю страстью к Тезею!» Вот это была мизансцена! Но одновременно я потешался над собой. Я не слишком обманывался на свой счет.

Страдал я только от того, что был в разлуке с родителями. Я им писал, но поскольку переписка шла на почтовых открытках, я нашел способ высказывать некоторые вещи с помощью намеков или недомолвок, используя при этом тайны пунктуации. Я проявлял невероятную изобретательность и всегда радовался возможности мошенничать.

Я быстро догадался, что мои родители связаны с Сопротивлением. Каждый раз, наведываясь ко мне, отец отращивал бороду. И говорил, что я не должен никому рассказывать о нем, и так далее. Таинственность была налицо. Словно продолжались мои детские игры. А потом я увлекся киноклубом и первой своей подружкой Югеттой.

История с киноклубом относится к 1941 году. Мне было одиннадцать с половиной лет. С приятелем много старше меня (ему было двадцать пять лет), Жоржем Мерсье, мы решили создать акционерную компанию «Сарденское кино». Убедив его кузена сдать нам гараж, мы пустили подписные листы по

деревне и сумели собрать 75 тысяч франков. Все, кто давал нам деньги, становились акционерами, — я был отменным бизнесменом. По-видимому, мне так верили, что один из жителей дал нам две тысячи. Естественно, бабушка тоже приняла участие в этом деле.

Мы расставили в гараже стулья и сколотили сцену, чтобы устраивать на ней представления во время антракта, потом купили проекционный аппарат. Теперь можно было начинать.

Сначала в роли механика выступал я сам. А так как картины были на узкой пленке, то крутить кино было нетрудно. Позднее, когда дела наши пошли в гору, мы наняли одного местного парня и платили ему за работу.

Мы устраивали пять сеансов в неделю: один в пятницу, один в субботу вечером и три — в воскресенье. Мерсье контролировал мои действия, стараясь уберечь от глупостей. Но вообще-то я не очень дурил, и он доверял мне. Надо сказать, что у меня была интуиция, но это не избавило нас от показа всякой халтуры.

Самое ужасное воспоминание связано с немецким фильмом 30-х годов «Тайна Бетти Бум». Действие происходило в темноте, в трюме корабля. Один герой был чернокожий, другой, механик, перепачкан углем. Зрители ничего не видели! Это один из самых мрачных фильмов, когда-либо мною виденных. Я запомнил его потому, что он был четвертым в нашем репертуаре и люди говорили нам: «Если вы будете показывать такие картины, нашей ноги у вас больше не будет».

«Бетти Бум» провалилась по всем статьям. По деревне разнесся дурной слух, и никто не захотел к нам прийти. Вместо обычных трех тысяч зрителей пришли... тысяча восемьсот человек!

Но у меня был в запасе один трюк. Едва я видел, что сборы падают, как повторно выпускал трилогию Паньоля[5]. И сразу число зрителей подскакивало до пяти тысяч! Пользуясь каталогами прокатчиков, мы демонстрировали и новые фильмы: в Марселе находилась огромная фильмотека, так что у нас был выбор. Уже тогда существовали крупные прокатные фирмы. Помимо них успешно трудились и независимые, и мы работали, как любой кинотеатр. Нам приходилось лишь соблюдать квоту немецких фильмов, а также показывать пропагандистские ленты. Короче, выполнять разные обязательства...

Разумеется, больше всего удовольствия мне доставляла возможность хитрить. Я либо не выполнял требование о квоте, либо устраивал бедлам во время показа пропагандистских картин. Я всегда считал вишистских министров пустозвонами. Необходимость хором петь «Вот и мы, маршал!» представлялась мне верхом нелепости. Но главное заключалось в другом. Мне сразу стало понятно, что пропаганда не оказывала на зрителей никакого действия. Видя на экране «плохого еврея», они воспринимали его как героя фильма и не думали о том, какой он национальности. Просто перед ними был негодяй.

В тот период я все силы отдавал «Сарденскому кино»: составлял программы и занимался рекламой. Чтобы заманить клиентов, мною была разработана система предварительных заказов. Помогала мне мамаша Жаннетон. Я печатал план зала с нормами мест, а она помечала галочками те, которые были зарезервированы. Дело наше двигалось в гору.

В Сардене у меня появился друг — Мими Ларош. Его отец участвовал в Сопротивлении в Клермон-Ферране. Поскольку мой отец занимался тем же в Париже, мы быстро сошлись. С Мими мы много говорили о войне. Считая Петена врагом, мы проявляли, однако, некоторую осторожность в оценке других. И уж, конечно, держали в тайне факт участия наших отцов в Сопротивлении. Впрочем, это наверняка было секретом Полишинеля. В деревне многие прятали еврейских детей.

Помню одного из них — Либермана, из семьи со средним достатком, красильщиков, кажется. Это был милый и наивный парень. Мы с ним дружили, но одновременно немало над ним измывались. Хоть он нам и нравился, его слабость и застенчивость, по нашему мнению, заслуживали наказания. Мы сурово разыгрывали его. У моей бабушки над сеновалом находилась комнатенка. Ее в 1940 году занимали беженцы. Так вот, мы отправляли кого-нибудь из приятелей в эту комнату и уверяли Либермана, что там поселилась душа маркиза Пеллепуа.

Мы спрашивали снизу: «Маркиз, правда, что ты ненавидишь евреев? Если да — постучи три раза». Естественно, наш приятель наверху стучал. Бедняга Либерман становился бледным, как смерть. «Какой мерзавец! Какой

мерзавец!» — шептал он. И так продолжалось до бесконечности. «Как ты поступаешь с евреями, маркиз? Ты их убиваешь?» Стук продолжался с удвоенной силой. На несчастного Либермана страшно было смотреть. Мы вели себя гадко, но ему было известно, что мы его спрячем в случае настоящей опасности.

Когда в деревне объявились немцы, мы так и поступили: то есть спрятали Либермана. Но все это не мешало нам сыграть с ним другую гадкую шутку.

Однажды, оставшись с ним наедине, мы сказали: «Все, конечно, прекрасно, но как еврей ты должен вступить в ряды Сопротивления. А для этого надо выдержать испытание». Мими протянул между двумя скалами веревку. Мы потребовали, чтобы Либерман перебрался по ней с одной скалы на другую. Один раз ему это удалось. Но зная, что мы его ни в грош не ставим, он по собственной воле решил повторить. Веревка лопнула. Бедняга Либерман больно ушибся.

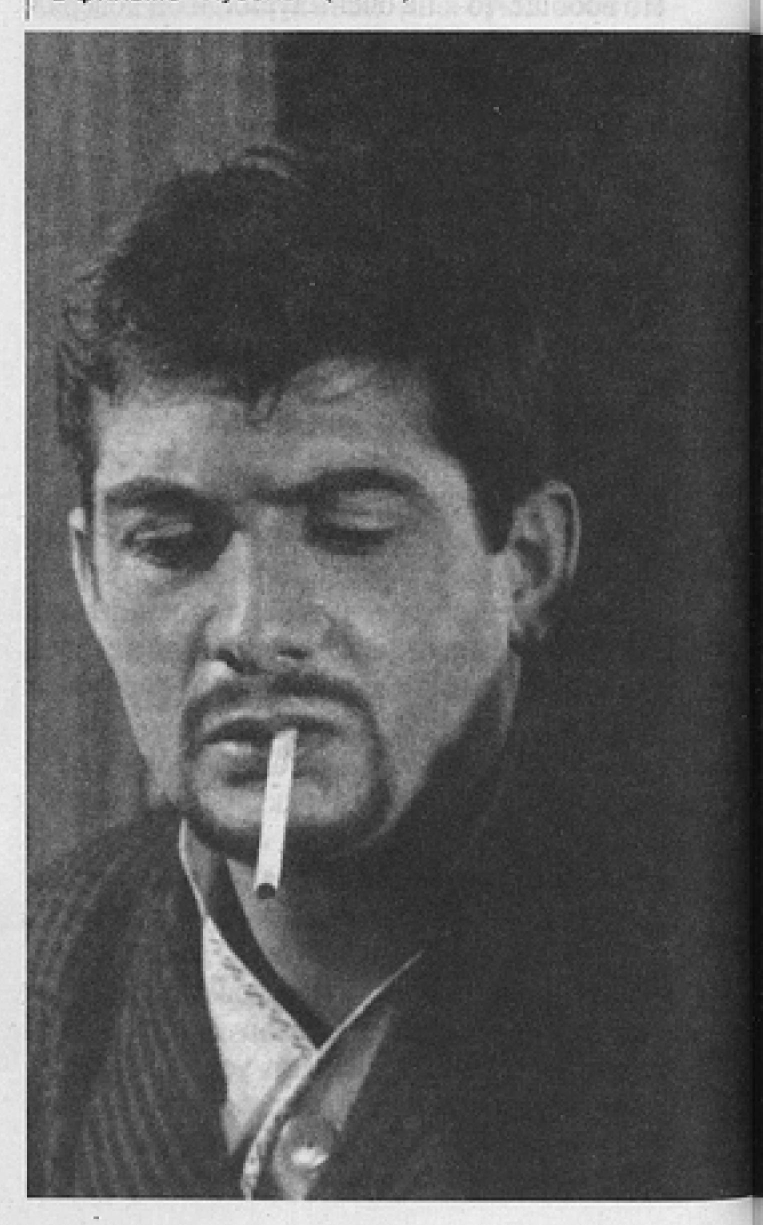
Наши с Мими проказы продолжались до сдачи экзаменов. А потом появилась Югетта. Она поступила в школу в середине года. Мими тотчас закадрил ее. Потом я в какой-то степени отбил ее у него, воспользовавшись тем, что он уехал в Клермон-Ферран. В его отсутствие я так усердно ухаживал за ней, что получил однажды любовное письмо. Мое первое любовное письмо!.. Никогда не забуду, как оно начиналось: «Я любила тебя давно, — писала она, — но считала, что ты не можешь меня полюбить. Поэтому я отдалась Мими».

То, что эта девушка, бывшая на три года старше меня — а мне тогда исполнилось двенадцать лет, — предпочла меня 17 — 18-летним парням, бегавшим за нею, наполняло мою душу неизбывной гордостью. Югетта приобщила меня к тайнам любви. Поначалу только одна возможность целовать ее в губы казалась мне верхом блаженства. Мои сексуальные аппетиты существенно запаздывали по сравнению с Югеттиными. Но именно с Югеттой связан мой первый экстаз... Тогда я как раз был поглощен чтением «Госпожи Бовари». Мы проделали все в лесу. На ногах у меня были своеобразные галоши. Я находился в таком смятении и так торопился повстречаться с «госпожой Бовари», что потерял одну из них и был вынужден притопать домой в единственной.

Успешно сдав экзамены за пятый класс, я провалился в лицее Гере. Но продолжил занятия экстерном, оставаясь свободным, как ветер. Покончив с уроками, я спешил к Югетте, поджидавшей меня на площади у памятника жертвам войны. Там мы просиживали часами, а затем на глазах у старших нахально исчезали в лесу. Естественно, такое поведение могло вызвать скандал. Но то обстоятельство, что я был королем в деревне, лишь прибавляло авторитета моему царствованию.

В Сардене тогда случались невероятные происшествия. Одна из девушек забеременела. Но никто так и не узнал, кто был тому виновником — ее собственный отец или дядя. Жандармы прижали первого в бистро: «Ну, признавайся же, — говорили они. — Это ты заделал ребенка?» — «Да не трогал я ее! Это

Жан-Клод Бриали и Жерар Блен в фильме «Кузены» (1958)



моя дочь!» — «Признавайся, ты трахал девчонку? Мы не собираемся тебе доставлять неприятности. Признайся и все!» А вокруг ели и пили. Отца и дядю забрали на два или три дня в кутузку, на том дело и закончилось.

Это было странное время. Мы не давали друг другу обещаний и неосознанно стремились ничем себя не связывать. Мы встречались просто так. Пожив в одном месте два года, люди все равно куда-то потом уезжали. Когда Югетта покинула Сарден — за несколько месяцев до меня, — мы некоторое время переписывались. А потом перестали.

Я снова стал ездить на велосипеде. Я был настоящим фанатом велоспорта. Но когда у меня появилась Югетта, я стал ездить куда реже. Да еще я возобновил розыгрыши. Однажды я отправился в соседнее село выпить содовой с мятой. И тут мне пришла в голову



идея: «А ну-ка я позабавлюсь. У меня есть гвоздик. Оставлю его на дороге». Но ни одна машина не проехала, а на гвоздик напоролся мой велосипед. Я сам наказал себя. Пришлось семь километров тащить на себе машину. «Нет, со мной и только со мной происходят поистине удивительные вещи», — думал я.

...Тем временем кончилась война. Пришел конец и моему царствованию. Соскучившиеся за четыре года, родители всячески баловали меня. Но я-то знал, кто я такой: низвергнутый король. Меня без труда приняли в лицей Людовика Великого. Передо мной стояла задача захватить там власть. Но как?

В конце концов я решил пойти на хитрость. Я подружился с лучшими учениками в классе. Не будучи самым успевающим, я тем не менее обладал большим жизненным опытом. Меня считали сумасбродом, наделенным некоторыми познаниями. С моей помощью можно было научиться разным штукам. Поскольку я, скороспелка, был в курсе некоторых вещей, ко мне стали прислушиваться. Я завоевал репутацию башковитого парня. Короче, я эпатировал галерку. Помнится, мои приятели без тени усмешки говорили, что я — надежда века. Мне же было смешно, и я использовал это для укрепления своей власти.

Скажем, я мог ответить на любой вопрос по американской литературе. Я скупал книжки на набережных, а затем перепродавал в четыре-пять раз дороже в книжных магазинах на бульваре Сен-Мишель. Оказывается, у меня был коммерческий нюх. Но выбор книг был невелик. Чтобы продавать их подороже, я придумал фальшивые дедикации — дарственные надписи. В те времена никто и понятия не имел, как выглядит подпись Хемингуэя или Дос Пассоса. Пользуясь этим, я выводил по-английски: «Моему такому-то лучшему другу» и ставил подпись. Цена книжки сразу подскакивала. Вероятно, не все покупатели обманывались на сей счет. Но не подавали виду. Все это позволяло мне приобретать новые книги.

Я делал удивительные покупки и прочитал тогда массу невероятных историй. Помнится, я как-то обнаружил коллекцию народных лубочных романов начала века, напоминавших бабушкины рассказы с неизменно двусмысленными героями. Я обожал такое чтение. Ведь все там было далеко от строгой морали,

в которой я воспитывался и которую считал невыносимой. Но эти романы позволяли мне выделяться среди моих приятелей. Лучшим способом подчинить их себе оказалась наглость. Четыре года оккупации я прожил, не имея никакого представления о дисциплине. Едва появившись в лицее, я внес в него смуту. Что лишь увеличивало мой престиж.

А началось все с учителя латыни, невыносимо мерзкой личности, кстати сказать. Он вечно находил способы придраться ко мне. Но я все равно насмехался над ним. Мои розыгрыши были направлены также против нашего надзирателя Паскаля Луккиани. Чтобы бесить его, я придумал себе две фамилии. Один день я был Шабролем, другой — Маньяром.

Проявляя вежливость, я назывался Шабролем, а если говорил дерзости — Маньяром. В ярости Луккиани кричал: «Эй, вы, Маньяр, идите сюда!» На что я никак не отзывался. Отловив меня, он говорил: «Маньяр! Я к вам обращаюсь!» Открыв широко глаза, я отвечал: «Но, месье, я не Маньяр, я — Шаброль». Луккиани с ума сходил.

Все это продолжалось до того дня, пока один из приятелей не написал не стене лицея: «Шаброль всех разыгрывает». В какой-то мере он засвидетельствовал факт моего преступления. А еще через два дня другой умник начертал: «Шаброль — подонок». О нас обоих слишком много говорили. Когда выяснилось, что Шаброль и Маньяр — одно лицо, меня призвали к ответу и наказали на два дня. Никто из учителей не решился на большее: я числился среди неприкасаемых. Ведь на меня, как они считали, возлагались большие надежды. Ко всему прочему, провозгласив свой приговор, они стали лукаво мне подмигивать.

Были поставлены в известность родители. Но их это ничуть не взволновало. Им было понятно, что я играю и стараюсь развеселить друзей. Куда больше их огорчало то, что я пропускаю занятия.

После того как пропуски мои участились, они попросили одного их знакомого — Периго, который жил в нашем доме, — последить за мной. Итак, я отправляюсь в лицей, а симпатяга Периго топает за мной следом. Поскольку мы жили на улице Пьера Кюри, требовалось лишь спуститься по улице Сен-Жак, чтобы добраться до лицея Людовика Великого. Мне же нравилось идти в обход, чтобы оказаться перед кинотеатром «Пантеон» и иметь возможность разглядеть афиши, развешанные фотографии. Однажды, когда я стоял перед «Пантеоном», совсем было решив идти в лицей, я почувствовал длань бравого Периго на своем плече: «Вот ты и попался! Оказывается, вместо лицея ты ходишь в кино». «Ничего подобного! — возмущенно ответил я. — Я уже видел этот фильм. Я лишь разглядывал фотографии». Но он проводил меня до самых ворот лицея и настучал родителям.

В тот вечер я закатил им сцену. «Послушайте, с чего вы затеяли слежку? Какой в этом толк? Тем более что сегодня я действительно шел на занятия. Вы попираете всякое понятие о справедливости и правде» и т.д. Трещал я, как сорока. Но сие не произвело никакого впечатления на отца. Он только сказал: «Чтобы это больше не повторялось». И вышел вон. Я сотни раз ходил в кино вместо лицея. Но в тот вечер испытал горькое чувство несправедливости.

Да если бы только это! Начались проблемы с девушками. Естественно, после Югетты мозги мои были повернуты в одну сторону. Всякие там вечеринки с лимонадом и прочей чепухой были мне неинтересны. Я был куда более зрелым парнем, чем другие; мои интересы отличались от их. Но в Париже все было иначе, чем в Сардене. С девушками, с которыми я встречался, у меня ничего не получалось. Все это превратилось в настоящее наваждение. В метро я стал «играть ручонками» — то есть дотрагивался до бедер всех проходивших мимо девушек. Так как мне было пятнадцать-шестнадцать лет, на меня подозрения не падали. Но и на ангелочка я тоже не походил. Я был тощим, но мускулистым парнем, с рожей типичного семинариста. Так что попадало другим. Но все равно случалось и мне схлопотать пару пощечин. Это был довольно забавный период моей жизни.

Период «ручонок» продолжался два года. Причем я не очень-то страдал. Мне на роду было написано быть счастливым. Если все шло не так, как я хотел, мне удавалось повернуть дело в свою пользу. В те времена, если девушка отвергала меня, я утешал себя мыслью: «Коли она предпочла такого-то, значит — полная дура», и забывал о ней, отправляясь погулять в метро. Впрочем, с девушками все в

конце концов уладилось. Я не стал, разумеется, красивее, но научился их охмурять. Однажды я даже позволил себе разыграть роль застенчивого парня. Девушка была на все согласна, а я ей сказал: «Нет, не могу. Только после свадьбы». Бедняжка решительно ничего не понимала.

Похоже, в те времена я не старался выдавать себя за другого. Единственное, что мне тогда нравилось — кино, туда я ходил с бабушкой. Она стала соучастницей моих проделок, закрывая глаза на пропуск занятий и то, что я таскал у нее из шкафа деньги. Для кино у меня не было спутника лучше.

То было совершенно потрясное время. На наши головы обрушилось американское кино, которое в течение пяти лет находилось под запретом. Помню денек, когда утром я посмотрел «Двойную страховку», в два часа дня — «Лауру», в четыре — «Леди Еву», в шесть — «Женщину в окне», а в восемь — «Великий перелом»[4]. И все — в течение одного дня! Настоящий подвиг. Но мне и в голову не приходило тогда заняться кино. На фильм я смотрел, как на произведение живописи, способное вызвать у меня волнение.

Но я старался разобраться в том, как он делается, почему один актер играет более сдержанно, чем другой, почему тот или иной герой, разговаривая, становится спиной к другому... Я быстро усек, когда сцена была плохо снята. Однако дальше дело не шло. Кажется, однажды я сказал родителям, что хотел бы заняться кино. Они ответили: «Это профессия педерастов». На секунду я испытал смущение.

Увлечение кино не могло не отразиться печальным образом на успехах в учебе и на экзаменах на диплом бакалавра. Первый я сдал благодаря снисходительности жюри, которое приняло во внимание мой дневник. Второй — благодаря их чрезвычайной снисходительности. Для такого блестящего ученика это был афронт.

Но я всегда плохо сдавал экзамены. Иных эта процедура возбуждает. Мне же становилось скучно. И сегодня я отказываю кому бы то ни было в праве судить меня. Ненавижу призы «Сезар», жюри фестивалей и все такое...

Единственное, что могли обо мне сказать, так это то, что я был нерешительным студентом. Все началось с литфака. Дело было знакомое, и я позволил себе роскошь сдать дополнительный экзамен по американской литературе. Эти дисциплины я мог бы и сам преподавать моим профессорам...

Одновременно я решил учиться праву. Но бросил через два года: ужасно было скучно! Перейдя в институт политических наук, я застрял там всего на две недели: и эта наука оказалась совсем не для меня. В результате всех этих метаний я занялся фармацевтикой. Но, к великому огорчению отца, и ее бросил через полтора года. Впрочем, я сумел убедить его в правильности своего решения. Шел 1947 год. Отцу было сорок восемь лет. Я сказал: «Послушай, предположим, я закончу учебу через пять лет. Тебе будет только пятьдесят три. Ты будешь не настолько стар, чтобы я занял твое место, верно? Вряд ли тебе захочется делить со мной свои доходы. Ты ведь заработаешь вдвое меньше, если будешь не один. А я — только половину того, что эта профессия могла бы мне принести. Тут каждый из нас в убытке». В конце концов он согласился с моими доводами. И оставил в покое.

На факультете права я сошелся с некоторыми студентами. Среди их лидеров были Ле Пен[7] и Доминанти. В течение трех лет я кутил с ними. Мы называли это «распивочным делом». Сначала выпивали у себя. Затем обходили соседние заведения. Очень часто мы оказывались на Монмартре. Но настоящей нашей штаб-квартирой было бистро «Ла Буле» на бульваре Сен-Мишель. Если нам нечего было делать, мы говорили: «Пойдем-ка порезвимся в «Ла Буле». И устраивали там невероятный бедлам. Домой мы возвращались в стельку пьяные.

Родители понятия не имели о моих ночных похождениях. Все было очень просто. Мама пребывала в уверенности, что я еще ни с кем не переспал. Надо признать, я был тогда очень занят, как бы ведя двойную жизнь... Казалось, я вернулся во времена Маньяра и Шаброля.

Какие бы загулы я ни устраивал по ночам, в шесть утра уже был на ногах. Я сделал для себя правилом читать с шести до восьми утра. В те времена я увлекался пангерманской литературой. Я мог часами размышлять над тем, как Гитлеру удалось прийти к власти.

В восемь ровно я отправлялся на факультет, чтобы поиграть на рояле. Это музицирование продолжалось до одиннадцати. Затем с

приятелями мы садились за бридж, и в полдень я спокойно отправлялся обедать к себе домой.

А так как мы жили по соседству, то и ехать на метро не требовалось. Поев, я возвращался за карточный стол. Дома я появлялся около пяти часов. Но тут уж приходилось поторапливаться.

Лгать родителям не доставляло мне никакой радости. Но я полагал, что моя ложь не столь уж страшна. Такой философии научил меня отец. Он считал, что можно сколько угодно развлекаться, поступать, как угодно, рассказывать всякие небылицы, лишь бы не ставить под сомнение свою порядочность.

Он полагал, что можно врать (зная, что это дурно), если ложь была во благо. Подобные размышления позволили мне сделать много дряни, когда я стал работать в кино. Я ведь знал, почему снимаю такую дрянь, я не считал себя виноватым: стало быть, оставался честен в отношении себя самого.

Однако я дорого заплатил за свою разгульную жизнь. Я заболел. Все началось как-то утром, когда я возвращался, уже не помню откуда, в первом метро. Люди как-то странно поглядывали на меня. Но я сначала не обратил на это внимания. Выхожу на станции Одеон, иду вверх по улице Пьера Кюри. Люди по-прежнему подозрительно разглядывают меня. У себя в комнате я посмотрел в зеркало: я был весь в прыщах. Снимаю сорочку — та же картина. «Наверное, я что-то съел, — говорю я себе. — Завтра все пройдет».

Но на другой день ничего не изменилось. Я пошел к отцу. Тот осмотрел меня и с удивленным видом сказал: «Одно из двух: либо у тебя оспа, либо ветрянка. Поскольку в твоем возрасте ветрянкой не болеют, это оспа». И посмотрел на меня с отвращением. Чувствовал я себя невыносимо.

Но оказалось, что у меня ветрянка. Я не стал, однако, терять времени и, едва излечившись, подхватил заражение крови.

Ветрянка занимает важное место в моей жизни. Во-первых, я перестал заниматься кутежами, а во-вторых — женился.

Мне посоветовали поехать в горы, чтобы поправить здоровье. Я отправился на некоторое время в Сен-Сергла, что повыше Ниона. Тут-то я и повстречал свою первую жену.

Когда я впервые увидел ее, она мне понравилась, но у меня в городе был роман с официанткой, так что мы лишь обменялись банальностями.

В другой раз я нашел ее действительно премиленькой. Страх подхватить оспу сделал меня домоседом. «Ты достаточно погулял, — размышлял я. — Пора остепениться».

С нею вместе находилась вся ее семья: родители, сестра и зять. Очень буржуазная семья. Я повел себя соответственно. Возился с детьми, старался всех обворожить. То есть хотел зарекомендовать себя идеальным зятем. И мы поженились.

Женитьба на какое-то время разрешила мои университетские, а также денежные проблемы: моя жена была богата. Женился я на ней не из-за ее денег. Но благодаря им получил возможность заниматься тем, чем хотел: читать, ходить в кино и театры, пировать в ресторанах.

Мы очень весело, беззаботно жили в Нейи, на улице Фам-Огюстен. Все это мне очень нравилось, но я испытывал угрызения совести: мне не казалось достойным быть на иждивении у жены. Я всегда мечтал снимать кино, но проявлял полную беспечность, полагая, что это рано или поздно само упадет на меня с неба.

Чтобы разрубить этот узел, я отправился на военную службу, умудрившись закончить ее на три месяца раньше срока.

Мой синтетический ум позволил мне быстро разобраться в армейских порядках. Уже через месяц я получил право на увольнение! В армии требовались доноры. На военном языке это значило: «Если не согласитесь дать кровь сегодня, у вас ее отберут силой завтра». Тогда я сказал моим товарищам по казарме: «Дети мои, сдадим кровь сейчас же. Сегодня это не обязательно делать, а завтра вас принудят. Пошли, получим за это поблажку». Майор не только поздравил нас, но дал каждому по десятидневному увольнению на Рождество. Как я и предполагал, спустя десять дней донорство в армии стало обязательным.

В армии я сумел освободиться от маршировок. Рассчитав дни, когда они должны были происходить — как правило, в связи с прибытием какого-нибудь начальства, — я накануне притворялся больным, и меня освобождали.

Мне удавалось получить увольнительные под самыми невероятными предлогами. Например, я получил десять дней вместо четы-

рех по случаю рождения своего первого ребенка, организовав телеграмму о преждевременных (на шесть дней раньше) родах.

Я был освобожден также от вождения машины из-за плохого зрения, хотя моя личная машина на глазах у всех стояла на парковке. Я беззастенчиво уходил проведать жену каждый вечер, заверяя часовых, что несу термос майору... и возвращался под утро. И все мне сходило с рук. Раз и навсегда я усвоил истину: от военных можно добиться чего угодно, если гладить их по шерстке.

катывали. Однажды мне пришлось совершенно переписать присланную из США бездарную автобиографию Джейн Мэнсфилд[a]. Я придумал нечто вроде: «Уже в одиннадцать лет я с удивлением разглядывала свои высокие груди». Читатели балдели.

На полной зарплате я проработал в «Фоксе» полтора года. А потом перешел на полставки. Я начал писать свой первый сценарий. Общение с ребятами из «Кайе дю синема» стало все более частым. Мечты начали воплощаться в реальность.



Жюльетт Майниель и Жерар Блен в фильме «Красавчик Серж» (1958)

По возвращении из армии угрызения совести мужчины, находящегося на содержании у жены, вернулись. Мне предложили работу в пресс-службе американской компании «XX век — Фокс». Я согласился. Я сделал первый шаг к кино.

В «Фоксе» мне поручили две вещи: придумывать французские названия английским и американским фильмам: я ужасно веселился, занимаясь этим. Я должен был также писать статьи во славу тех картин, которые мы про-

Я был женат, я был отцом семейства, я был весьма уважаемым человеком... И все же я испытывал чувство, будто меня обдурили. Двадцать четыре года своей жизни я провел в лоне католической церкви. Но со дня на день чувствовал, как теряю всякую связь с христианством. Этот удар был страшен по своей силе.

Меня оболгали. Никто не имеет права говорить, что вот это — хорошо, а вот это — плохо. Все не так просто. А чувствовать себя за все виновным просто невыносимо. Между

прочим, виновным — за что? За то, что происходит в Югославии? Но ведь я абсолютно ни при чем! Разумеется, это лучше, чем говорить: «Наплевать! Всех к стенке и тра-та-та!»

Но в те времена я сомневался во всем. С каждым годом я мстил за то, что поддался агитации. Я дошел до того, что насмехался над бедными. Бедными! А ведь они были тоже ни при чем!

Самое большое удовольствие я ощущал, когда входил в исповедальню и рассказывал священникам чудовищные вещи. Скажем, что переспал с замужней девушкой[7], как именно, словом, делал чудовищные вещи — исключительно для того, чтобы шокировать.

Мои проделки в исповедальнях продолжались четыре года. Никто и понятия не имел о них. Особенно жена и мои родители. Я освобождался от комплексов.

В промежутках между ложными исповедями — и двумя ложными автобиографиями у «Фокса» — я писал для журнала «Кайе дю синема». После моих статей о Хичкоке я стал папистом в нашей группе, вообще одним из них... Мы были очень ироничны. Не только по отношению друг к другу — по отношению ко всему на свете. Самым насмешливым в нашей банде — об этом смешно говорить сегодня — был Риветт. Это он сказал о нас: «Такие молодые и уже на... склоне».

Мы все писали сценарии, разработав очень конкретную программу. Система эта называлась снежным комом. Рене снимал свой фильм с Риветтом в качестве ассистента. Затем, в свою очередь, Риветт брал ассистентом Трюффо и т.д. Но дело обернулось совершенно иначе, чем мы задумали. Первым начал тот, у кого нашлись деньги, и этим человеком оказался я.

Бабушка моей первой жены оставила после себя немного денег. Я сказал своей супруге: «А что, если мы станем продюсерами фильма?» Она мне ответила: «А почему бы тебе не стать продюсером своего собственного фильма?» Я отдал ей свой сценарий и составленную смету. В качестве ассистентов я взял Филиппа де Брока, Шарля Битча и Клода де Живрэ. И снял «Красавчика Сержа».

Увидев предварительно смонтированный фильм, Риветт пришел в ужас: «Он слишком длинный. Надо сократить на час!» Действительно, в первом варианте фильм шел два часа тридцать пять минут. И все равно я улыбаюсь при мысли об этом...

Потом надо было найти прокатчика, а это оказалось совсем не простым делом. Сначала я прощупал почву у тестя Трюффо — папаши Моргенштерна. Он отказался взять фильм, но порекомендовал обратиться к продюсеру Тенуджи, которому перепродал свою компанию. «Красавчик Серж» наполучал премий. На эти деньги я приступил к съемкам «Кузенов», сам не зная, хватит ли их для окончания работы. Я рисковал и в то же время гордился: ведь за то время, что Риветт снял одну картину, я сделал две.

Естественно, я перестал писать: неудобно продавать мясо и рассуждать о мясе других. До тех пор я писал лишь снисходительные статьи о фильмах приятелей. Мы передавали друг другу кадило. Существовало правило: никто не предавал друг друга, пока снимались первые два фильма. Дальше — будь что будет, как повелит Господь.

Я всегда знал, что буду снимать фильмы. На этот счет я никогда не сомневался. Знал, что мое время придет, ибо мне снилось, что я стал режиссером. Засыпая, я видел во сне, что снимаю в Австралии. Я не строил никаких планов, говоря себе: «Поглядим, что из этого выйдет». Если принять во внимание, что эта профессия не пользовалась особым расположением в семье, мне было непросто.

В Сардене родители познакомились с режиссером короткометражек Раймоном Мулиге. Этот бедняга подыхал с голоду, чтобы осуществить свои проекты. Они приходили в ужас при мысли, что я пойду по стопам Мулиге. В ответ на мои слова о том, что я хочу снимать кино, я слышал: «Бедняжка, ты не отдаешь себе в этом отчет!» Им было невдомек, что дела у меня пойдут на лад.

Я же в этом совершенно не сомневался. Я был спокоен. Совершенно спокоен, охраняемый собственной невинностью. Мне было абсолютно очевидно, что когда я поставлю свой первый фильм, он будет иметь успех.

Я мог бы начать раньше, соглашаясь быть ассистентом у кого попало. Но в те времена, если ты выбирал такой путь, тебе следовало в течение пятнадцати лет таскать режиссеру пиво, прежде чем тебя подпускали к камере. Чтобы король таскал пиво? Лучше уж тогда просто ходить в кино!

Я делал расчеты, которые не приводили ни

к чему конкретному. Расчеты «на тот случай, если». И размышлял. Словом, в тот момент, когда возможность снять фильм подвернулась, я уже созрел. Вместе с ребятами из «Кайе» мы захватили власть, пойдя обходным путем. Нам удалось обмануть весь Париж. Мы здорово выпендривались тогда! Скажем, мы вовсю вертели Жаном Кокто. Мы часто виделись с ним, возможно, напоминая ему о его собственных дебютах. Он заходил в «Кайе», приглашал на просмотры своих фильмов. Мы встречались с ним и у Дониоль-Валькроза. Для нас Кокто был отмычкой. Мы сознавали это и просто использовали ситуацию.

И все равно восторженное состояние не мешало мне трезво смотреть на вещи. Когда я начинаю дело, то никогда не испытываю страха — для этого я слишком верю в действенность своих шагов, но одновременно не заявляю об излишних претензиях.

Я не считаюсь с мнением других людей. Сказывается мой извечный скепсис в отношении дидактики и образования.

Шум вокруг первых фильмов ребят из «Кайе» я всегда рассматривал как трепотню. Просто камеры стали полегче, и время было другое. Ничего больше.

После выхода «Красавчика Сержа» и особенно после «Кузенов» иные писали, что во мне родились заново Бальзак и отчасти Бетховен. Утверждали, что я унаследовал черты Дега или Тулуз-Лотрека. Если бы я поверил в это, то совсем перестал бы ходить по нужде. Со мной все было бы кончено, я пропал бы. Но так случалось с другими.

Вспоминаю одного типа по фамилии Коттафави, выпускавшего довольно забавные исторические бодяги. Он был весь напичкан сведениями по истории и с маниакальной строгостью подходил к деталям. Но при всем этом сравнивать его с Шекспиром и Цицероном было бы уж слишком! Но в «Кайе» написали именно так, и парень поверил. Он больше не осмеливался приступить к работе. Чтобы он мог почувствовать себя на высоте, ему следовало экранизировать «Мысли» Паскаля!

Иным такое отношение сходило с рук. Скажем, Жан-Пьеру Мельвилю. Однажды в Канне его спросили, каково ему нести на своих плечах осознание того, что он является величайшим французским режиссером. Он совершенно серьезно ответил: «Таки тяжело». Я посчитал этот ответ просто потрясающим. И он действительно верил в то, что говорил. Он больше уже не мог залезть обратно в свой кокон, но это было забавно. Я же никогда не позволял себе обманываться на свой счет. Как это ни покажется странным, но я слишком скромен, чтобы верить тому, что обо мне говорят. Я не из тех людей, которые совсем уж к себе равнодушны, но и не принадлежу к тем, кто себя излишне любит. Мне очень приятно жить с самим собой, и я наделен чувством юмора.

Перевод с французского А.Бралинского

[1] Имеется в виду эмблема фирмы грамзаписи RCO. — *Здесь и далее примечания переводчика.*

[2] Кьяпп — префект Парижа, один из организаторов провалившегося фашистского мятежа 1934 года.

[3] Речь идет о костюмной драме Мервина Ле Роя «Энтони Эдверс» (1936) с Фредриком Марчем и Оливией Де Хэвилленд. Во французском прокате фильм шел под названием «Энтони несчастный». Шабролю тогда было шесть лет.

[4] Габи Морле (1897 — 1964) — известная актриса кино.

[5] Марсель Паньоль (1895 — 1974) — французский драматург и режиссер. В упомянутую трилогию входят фильмы «Мариус», «Фанни» и «Сезар». Первые два фильма поставлены соответственно Александром Кордой и Марком Аллегре.

[6] Соответственно — фильмы Билли Уайлдера, Отто Преминджера, Престона Стёрджеса, Фрица Ланга и Фридриха Эрмлера, тоже попавшего в эту достойную компанию.

[7] Ле Пен — нынешний лидер профашистского «Национального фронта».

[8] Джейн Мэнсфилд (1933 — 1967) — американская кинозвезда.

[9] Так в тексте.

КАК.

И жанр, и сюжет этой книги с поразительной точностью сформулированы в ее названии. Это и в самом деле роман о романе, именно с такой, маленькой буквы. Ибо что имя? Имя могло быть любым, а эта конкретная жизнь — так сложилось на каких-то досках судьбы — другой быть не могла, тем более что автор как мог этой судьбе помогал. Во всяком случае, не препятствовал, словно чувствуя с ранних лет, что в конечном счете эта кривая вывезет, что самые страшные беды его в этом самом конечном же счете минуют. Просто для того, чтобы сохранить чистоту биографического жанра, его завлекательность, чтобы сделать сам рассказ об этой биографии ее интегральной, ее неотъемлемой частью. Ибо она заслуживает того, скажете, нет? (Это почти на каждой странице даже с некоторым вызовом спрашивает вас автор.)

В самом деле, какой же фантазией должна обладать эта самая судьба, чтобы придумать такое: родиться в благополучной буржуазной семье не то в Париже, не то в Брюсселе (поначалу и сам Полански путался в местах своего рождения, пока не остановился для удобства рассказа на Париже), чтобы через пару счастливых лет после рождения отправиться с родителями на родину предков, в Польшу, в Краков, чтобы встретить там вторую мировую войну, оккупацию, Холокост, один из самых страшных лагерей уничтожения Плашов — смотри «Список Шиндлера», который так и не рискнул снять Полански, а может, и не хотел, а еще скорее всего — просто боялся, ибо реальная биография могла бы не выдержать столкновения с романтической в конечном счете сагой о чудесном спасении будущего классика мирового кинематографа.

Тем более что он и в самом деле был спасен чудом, правда, подкрепленным некоей суммой в вечнозеленых, но в ситуации Холокоста и этот ключик открывал далеко не все сердца и двери: отец просто перебросил семилетнего пацана не слишком семитской наружности через стену гетто, а там его подобрали арийские партнеры, укрывавшие маленького Ромека сначала в самом Кракове, где он торговал на улицах чем придется, а затем в деревне, где городскому барчуку привелось научиться всему, что полагалось уметь крестьянскому (и христианскому) сыну.

Впрочем, в этом кратком предисловии вряд ли имеет смысл останавливаться на всех перипетиях оккупационного сюжета «Романа о Романе»: судя по всему, здесь автор ближе всего к реальности, хотя дистанции от нее он не теряет ни в одной из трагических ситуаций, что очевидно и несомненно, если сравнить ее со свидетельствами точно таких же еврейских мальчишек из больших городов, избежавших уничтожения во время второй мировой войны. Тем не менее судьба и здесь хранила его от гибели, о чем он не просто вспоминает с некоторым удовольствием, но и снимает об одной из смертельных ситуаций свою первую короткометражку в Лодзинской киношколе. А может, и не снимает, а придумывает задним числом, ибо это, по слухам, единственная студенческая работа тех давних лет, почему-то не оставившая в школьных архивах никаких следов.

Однако как раз это и не требует подтверждений: было — не было — могло быть — не могло быть, — все это для Поланского лежит в одном сюжетном ряду, имя которому его жизнь, и он поэтому складывает свой роман о себе из таких полуреальных беллетризованных обстоятельств, ситуаций, случаев, фактов, событий, всегда заталкивающих автора в очередной тупик, из которого судьба в конечном счете предоставляет ему возможность перепрыгнуть через какой-нибудь забор и отправиться навстречу другой беде, другой трагедии, которая не обойдет его стороной, но в самую последнюю минуту отведет эту беду, обрушит предназначенную ему гибель на других, зачастую самых близких, самых беззащитных, самых не повинных ни в чем.

При этом он необыкновенно расточителен в этих автобиографических легендах, особенно если нет в них ощущения рока. В самом деле, как могли бы украсить «Роман» две новеллки о юном студенте Лодзинской киношколы, записанные одним из самых неблагожелательных его биографов: Кшиштоф Конколевский


Роман Поланский

вспоминает, что Поланский мог часами сидеть, согнувшись в три погибели, на высоком шкафу в темном коридоре студенческого общежития только для того, чтобы прыгнуть вниз на первого попавшегося коллегу и испугать его до полусмерти. Спору нет, этот эпизодик не стоит преувеличивать, но, видит Бог, весь он в стилистике будущих лент режиссера, что мог бы подтвердить любой психоаналитик, которому это пришло бы в голову.

Или еще: тот же биограф описывает, как в самом начале нищих и пуританских 50-х годов Поланский, одетый во все лиловое, фиолетовое и оранжевое, словно стиляга, сошедший со страниц тамошнего «Крокодила», входил в переполненный лодзинскими тружениками трамвай и с ходу начинал изображать эпилептика. Толпа, уже изготовившаяся ненавидеть стилягу, мгновенно мягчела, кто-то уступал ему сидячее место, и несчастный продолжал путь со всеми удобствами под неусыпно сердобольными взглядами соотечественников. И только перед самым выходом эпилептик деловито поглядывал на часы, произносил нечто вроде: «Спектакль окончен, благодарю за внимание». И легко спрыгивал с подножки, оставляя за собой многократно вспыхнувшую ненависть...

Этих новеллок, насколько мне помнится, в «Романе» не найти, но они как нельзя лучше, я сказал бы, с максимальной откровенностью раскрывают тот внутренний механизм сценарного мышления будущего режиссера, который не находил себе выхода в редких выбросах кинематографического творчества, а потому реализовался с еще большим напором в жизни, в быту, в унылой польской реальности эпохи первоначального социалистического накопления «ошибок и искривлений», как потом именовались эти годы.

В этом же ряду можно было бы вспомнить и — кинематографическую уже — историю о том, как юный Ромек, едва ли не первый в мировом кино (правда, кино об этом узнало много-много лет спустя от самого Романа), снимая студенческую короткометражку «Разгоняем танцульку», вместо коллег по курсу, начинающих профессионалов экрана и сцены, нанял реальных профессионалов кулака и кастета, которые с величайшим удовольствием превратили бал в киношколе в самое настоящее побоище.

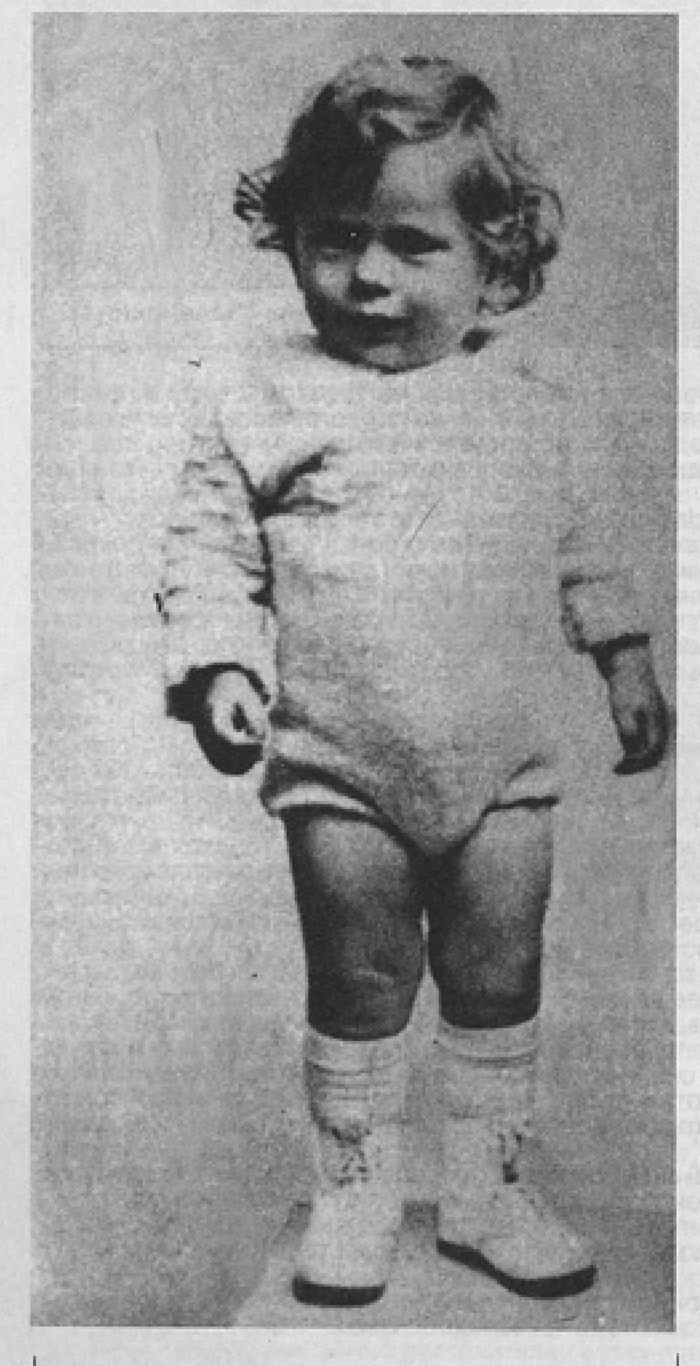
Впрочем, об этом можно продолжать без конца — и о том, что Поланский счел нужным и возможным включить в свою легенду, и о том, что почему-то оставил за ее рамками. И в книге, которая наконец-то становится достоянием нашего читателя, подтверждений тому великое множество. Позволяющих сделать такое же множество умозаключений, рассматривающих этот непрерывный хэппенинг продолжительностью в целую жизнь с самых неожиданных точек зрения, в конечном счете складывающихся в историю трагического карнавала, который Роман Поланский разыгрывает на протяжении шести десятилетий своей жизни с самим собой в центральной роли, а точнее сказать, сразу в нескольких ролях: и главного персонажа, комического ли («Неустрашимые убийцы вампиров»), трагического ли («Квартирант»), и сценариста, монтирующего из реальных, полуреальных и не совсем нереальных событий своей жизни связное, непрерывающееся повествование, и комментатора всего того, что придумано, разыграно, предъявлено миру, как свидетельство того, что он, Роман Поланский, существует на самом деле, что никакие превратности судьбы, никакие беды-злосчастья не в состоянии опровергнуть главное: он всегда остается в выигрыше, в любом случае, чего бы это ни стоило ему самому и тем, кто его окружает...

И оказывается все-таки, что недаром этой самой судьбой было дано ему имя Роман, как знак того, что жизнь его будет романом, авантюрным, романтическим, финал которого совпадет с самой жизнью, поскольку он и есть этот роман, написавший сам себя.

Мирон Черненко

РОМАН ПОЛАНСКИЙ

РОМАН



Ромек в детстве

ГЛАВА 1

Сколько помню, для меня никогда не существовало четких границ между действительностью и фантазией. Мне потребовалась прожить значительную часть жизни, чтобы понять: здесь-то и кроется ключ к моей судьбе. Именно потому на мою долю выпало больше, чем другим, переживаний и размолвок, несчастий и разочарований. Но потому же передо мной открылись двери, которые иначе навсегда оставались бы запертыми.

Мне, маленькому мальчику, выросшему в коммунистической Польше, мир искусства, поэзии, воображения всегда казался реальнее окружавшей меня удушливой атмосферы. Я рано понял, что не похож на остальных: я жил в собственном воображаемом мире.

Стоило мне увидеть велогонки в Кракове, как я уже воображал себя чемпионом. Стоило пойти в кино, как тут же видел себя звездой, а то и режиссером, стоящим за камерой. Оказавшись на хорошем спектакле в театре, я не сомневался, что рано или поздно сам выйду на варшавскую или московскую сцену, а может — почему бы и нет? — и на сцену Парижа, этой далекой романтической культурной столицы мира. Каждый ребенок когда-то мечтает о чем-то подобном. Но, в отличие от большинства, которое вскоре смиряется с тем, что не смогло достичь желаемого, я никогда ни секунды не сомневался, что мои мечты сбудутся. Как наивный простак, я был убежден, что это не только возможно, но и неизбежно.

Родные и друзья, частенько посмеивавшиеся над моими дикими фантазиями, смотрели на меня, как на клоуна. Я не обижался, потому что мне нравилось развлекать и веселить других.

[...] Человек никогда не воспринимает мир так ясно и непосредственно, как в детстве.

Мои первые воспоминания относятся к четырехлетнему возрасту, когда я жил в Кракове на улице Коморовского. Над каждой дверью красовалось вырезанное из камня животное в стиле art nouveau — слон, бизон, еж. Дом номер 9 был украшен уродливым гибридом — это был наполовину дракон, наполовину орел. Дом построили совсем недавно, и от него еще пахло свежей краской.

На четвертом этаже были две квартиры. На-

Фрагменты. Публикуется по: P o l a n s k i R. Roman. N.Y., 1984.

ша, справа, небольшая, но солнечная, в современном стиле, если не считать традиционных отделанных изразцами печек. Окна двух комнат выходили на тихую улицу Коморовского, где жили люди среднего достатка. С обратной стороны здания располагался шумный рынок. В те дни крестьянки все еще приходили к дверям с маслом и яйцами, и исходивший от них деревенский запах смешивался с ароматом свежего хлеба, который доставляли мальчишки-разносчики.

Моя мать обожала порядок. Все у нас сияло чистотой. Беспорядок царил лишь в кладовке, расположенной в боковой стене балкона, где мы хранили всякие ненужные вещи, включая одно таинственное приспособление. Отец говорил, что с его помощью он всегда может узнать, когда я вру. Поскольку я и сам наполовину верил в возможность существования подобного устройства, мне не давало покоя то, что оно есть и у нас. Домашний детектор лжи приводился в действие всякий раз, как возникали подозрения, что я лгу. Только много позже я понял, что это был сломанный ночник необычной формы.

Хотя богатым моего отца назвать было нельзя, я ни в чем не нуждался. И все же я был капризным малышом. Может быть, меня сердили длинные светлые волосы, из-за которых взрослые принимали меня за девчонку. А может быть, это была реакция на то, что надо мной посмеивались, передразнивая мое французское произношение звука «р». Я родился в Париже, как раз когда Гитлер пришел к власти, и в первые три года жизни, о которых ничего не помню, приобрел французский акцент. И еще у меня было необычное имя. Стремясь назвать сына на французский манер, родители зарегистрировали меня под именем Реймон, ошибочно приняв его за эквивалент польского имени Роман. К несчастью, простой поляк не в состоянии произнести Реймон. Меня бесило и раздражало это иноземное имя, и все, кроме обожавших меня родителей и ехидных одноклассников, называли меня либо Роман, либо уменьшительно Ромек.

Мне все хотелось делать по-своему. Позже отец рассказывал, что я приходил в бешенство, если в метро на эскалаторе он брал меня за руку. Я топал ногами и багровел от злобы. То же самое происходило, если он пытался отнять у меня свой бесценный фотоаппарат, который я возил за веревочку как игрушечный автомобиль.

Я легко обижался. На мой день рождения 18 августа, когда мне исполнилось пять, тетя Теофила подарила мне бесподобную малиновую пожарную машину с резиновыми шинами, выдвигающимися лестницами и пожарными, которых можно было вынимать. Когда мои родители и их друзья — а торжество устраивалось скорее для них, чем для меня, — увлеклись разговором, я остался без внимания и решил получше рассмотреть подарок. Достав всю команду, я попробовал снять с сиденья водителя. Миниатюрная фигурка сломалась у меня в руке. В ужасе я спрятал обломки в ближайшей печке. Когда взрослые, наконец, вновь обратили на меня внимание, то заметили, что из пожарной машины исчез водитель. Я сделал вид, что ни при чем, но мать нашла пропажу. Снисходительный смех взрослых был куда обиднее любого выговора.

Все эти довольно бессвязные воспоминания замечательны своей ясностью и четкостью. Детский мозг, лишенный предвзятости, впитывает впечатления беспорядочно и эклектично.

Отец часто по мелочам обижал меня, но никогда не бил, даже когда я нарушил единственный существовавший в доме запрет: дотрагиваться до массивной пишущей машинки Underwood, на которой он с потрясающей скоростью печатал деловые письма. Мне разрешалось стоять рядом и наблюдать, он поощрял меня, когда я пытался отыскивать на клавиатуре буквы. Так я и научился грамоте.

Из детского сада меня пришлось забрать после первого же дня, потому что одной девочке, а то и самой воспитательнице, я сказал: «Pocaluj mnie w dupe». Я, наверно, слышал эти слова от моего дяди. Они означают «Поцелуй меня в зад».

После этого случая мне пришлось много времени проводить дома в одиночестве, если не считать Аннетт и нашу служанку. Аннетт — моя старшая сводная сестра, мамина дочка от первого брака. Она обожала кино, и немало вечеров мы провели в полупустых краковских кинотеатрах, где смотрели фильмы, в которых я ничегошеньки не понимал. Мои первые кинематографические впечатления связаны с американским мюзиклом, в котором Джанетт Мак-Доналд в воздушном белом одеянии спускалась по лестнице под музыку Sweathearts. Я это отчетливо помню, потому что до смерти

хотел помочиться. Аннетт же, не желавшая ни на секунду отрываться от экрана, сказала, чтобы я пописал под стул.

[...] Свою мать я помню смутно. Помню ее голос, помню, как изящно она подрисовывала выщипанные брови, как тщательно подкрашивала губы, чтобы, следуя веяниям моды, изменить линию рта, помню злобную мордочку лисы на воротнике, которая яростно кусала собственный хвост. Помню, какой естественной показалась мне мама, когда однажды, зайдя в ее комнату, я застал ее голой. Позднее многие говорили мне, что она была замечательно хороша собой. Как показала война, она была изобретательна и горда. Приятно думать, что свое упрямство и живучесть я унаследовал от нее.

Помню, летом родители сняли домик на горном курорте с непроизносимым названием Шчирк. Как оказалось, это были последние беззаботные и счастливые дни, которые нам суждено было провести вместе. Тогда же я впервые по-настоящему соприкоснулся с природой. Чудесная холмистая местность была покрыта лесами. Я потом долго был уверен, что леса должны обязательно расти на склонах холмов.

Родители с друзьями играли в саду в карты. Я наблюдал за ними издали, раскачиваясь на складном стуле, пока от моих манипуляций он не рухнул, а пальцы мои не застряли между дощечками. Я чувствовал себя смущенным и виноватым. Меня предупреждали, чтобы я не баловался на складном стуле, и мне не хотелось, чтобы меня заметили, но боль была ужасающей. Я потерял сознание. Когда я пришел в себя, надо мной, склонившись, стоял доктор. «Ты уже начал синеть», — сказала мама.

Мой шестой день рождения мы отмечали в Шчирке. Мама пригласила ко мне ребят. Они пришли рано, пока я все еще сидел на горшке. Я услышал, как мама спокойно объяснила им: «Ромек на троне». Мне хотелось сквозь землю провалиться вместе с горшком. Ну как она могла вот так меня предать? Я решительно отказался выйти. Мама сделала вид, будто слова «на троне» имеют совершенно другой смысл, будто это означает, что я сегодня король, ведь у меня день рождения. Она целую игру придумала на основе моего нового титула, но я ни в какую не желал присоединяться к остальным.

Краков со всех сторон окружен бульваром Планты. Когда-то на этом месте стояли городские стены. Однажды мы с отцом набрели там на торговца, продававшего картинки, на которых, если их сложить определенным образом, лица четырех мужчин становились похожими на свинью. Судя по тому, что вокруг собралась небольшая толпа, дела у торговца шли отменно. Отец объяснил мне, что это карикатуры на Гитлера, Гиммлера, Геббельса и Геринга. Он рассказал мне, кто они такие и чем опасны для нас нацисты.

Эти имена стали звучать все чаще и чаще. Напряжение росло, все боялись, что война неизбежна. По всему городу люди занимались новыми делами: в Плантах рыли траншеи, окна домов и витрины магазинов крест-накрест заклеивали бумагой. Мои родители часами совещались о чем-то, но меня на эти беседы не допускали. В конце концов отец решил отказаться от нашей квартиры на улице Коморовского и снять жилище в Варшаве, подальше от польско-немецкой границы. А пока мы должны были переехать к моей бабушке, которая жила вместе с двумя моими неженатыми дядьями Стефаном и Бернардом. Судя по всему, положение стало настолько серьезным, что безопаснее было собрать все семейство под одной крышей.

[...] Бабушку звали Мария. Я ее обожал. Роста она была совсем маленького, с пучком серых волос. Одевалась же обыкновенно в черное. Она настояла на том, чтобы отдать нам свою комнату, поэтому сама спала теперь на кухне. Вот здесь-то я и проводил большую часть времени, пока не пошел в нормальную школу. Я мог развлекаться там до бесконечности. Бабушка была всегда готова играть со мной и отвечать на беспрестанные вопросы. На кухне стоял большой резной буфет, весы, в которые можно было играть, банки с таинственными сиропами и домашними джемами. На подоконнике — маленькая баночка с водой, покрытая крышкой с вырезом. А на этой крышке рос боб. У боба с каждым днем вырастали все более и более длинные белые корни, которые будто жили своей жизнью наподобие некоего экзотического морского животного с щупальцами. Бабушка хотела показать мне, как растут овощи, но на меня это зрелище наводило ужас.

[...] Вся семья была в панике. Наш план на случай чрезвычайного положения был приведен в действие. Мама наспех сложила чемоданы и объявила, что повезет нас с Аннетт в Варшаву.

Поскольку все имущество нашей семьи находилось в Кракове, отец вместе с братьями решил задержаться и посмотреть, как пойдут дела. Моя бабушка-фаталистка отказалась трогаться с места — будь что будет.

Началась война. [...]

Я первый раз расстался с отцом и первый раз поехал на поезде ночью.

Какие-то пьяницы в вагоне третьего класса начали приставать к моей бледной, измученной матери. Тогда она доплатила за второй класс, и мы перебрались в другой вагон.

Отец полагал, что в Варшаве нам будет безопаснее. Наше новое обиталище оказалось недостроенным домом в пригороде. Там было так же чисто, как и в нашей квартире на улице Коморовского, но с одной существенной разницей: не считая складной кровати и матраса, там отсутствовала мебель. Едва ли это имело какое-то значение, потому что все ночи, а то и некоторые дни мы проводили в подвале.

Вой сирен, оповещавших о воздушном налете, заставлял жильцов опрометью бросаться вниз занимать места в бомбоубежище. Там царила полнейшая неразбериха: визжали малыши, ворчали старики, бились в истерике женщины. Дышать было нечем, было душно и жарко, поговаривали, что немцы скоро начнут применять отравляющие газы. Варшавянам выдали противогазы. А у переселенцев же вроде нас — лишь повязки, пропитанные каким-то вонючим веществом.

Настоящей пыткой в те ночи под землей для меня было то, что мне не разрешалось снимать ботинки. Мать боялась, как бы нам не пришлось спасаться бегством. Завороженный мерцанием свечи, я беспокойно спал у нее на руках, прижав к себе медвежонка, то просыпаясь, то вновь засыпая, пока не раздавался сигнал отбоя. Тогда все собирали противогазы и разбредались по комнатам, но через час или два, когда снова взвывали сирены, опять мчались вниз.

Воздушные налеты участились, а еда и деньги у нас были уже на исходе. От отца не было никаких вестей. Моя мать происходила из зажиточной русской семьи, и считалось, что она вышла замуж за человека ниже себя по положению. В Кракове у нее всегда была служанка. Однако теперь ей приходилось все делать самой, и, надо сказать, она оказалась на редкость изобретательна. Как и все, она бродила в поисках пищи и однажды вернулась с пакетом сахара, перемешанного пополам с грязью, потому что собрала его на улице с земли. Она растопила сахар и профильтровала его, чтобы очистить от грязи, а потом напекла целую гору вкусного печенья, часть которого мы продали, чтобы получить деньги.

В другой раз она вернулась с огромной банкой соленых огурцов. Сначала они нам очень нравились, да и рассол был вкусным. Лишь постепенно мы поняли, что от такой пищи нам еще больше хочется пить, а питьевой воды и так не хватало. Нас предупредили, чтобы мы набрали воды в ванну и во всю посуду, какую сможем раздобыть. Когда воду отключили, нашей с Аннетт обязанностью стало часами стоять в очереди с ведрами и кастрюльками на раздаточных пунктах.

Иногда, когда мамы не было, мы с Аннетт поддавались панике, опасаясь худшего. «Давай спать, — говорила она, — так время быстрее проходит».

Возвращения мамы я всегда ждал с тревожно бьющимся сердцем. Однажды, услышав шаги, я бросился открывать дверь и увидел четырех человек, которых никогда прежде не встречал, — женщину, мужчину и двоих детей; у них разбомбило квартиру. Ни слова не говоря, они расположились в нашей маленькой прихожей. Когда мама вернулась, квартира кишела чужими людьми, но сделать она ничего не могла.

Я находил и свои преимущества в том, что впервые в жизни остался без надзора. Я начал играть вокруг оставшихся от бомб воронок. Нашел осколок немецкой бомбы и притащил его домой. На соседней улице я сделал грустное открытие — нашел дохлую лошадь. Осматривая ее на другой день, я заметил, что от ляжки отрезан кусок мяса. На следующий день на разлагающемся трупе появились новые дыры. Мы втроем обсудили это и решили, что как бы мы ни были голодны, тухлую конину есть не станем.

Как-то, отправившись побродить чуть подальше, я натолкнулся на еще более удручающее зрелище. На четвертом этаже разбомбленного здания скулила и выла собака. На нее никто не обращал внимания. Я умолял прохожих спасти ее. Они отмахивались и проходили мимо.

Несколько дней спустя, играя в нашем дворе, я заметил, что кто-то сидит на корточках и внимательно наблюдает за мной. Я не сразу узнал отца — такой он был худой и небритый. Он протянул руки, и я бросился к нему. Он обни-

мал и целовал меня, колол своей щетиной. Я сразу же стал выть, чтобы показать ему, как замечательно могу изображать сирену воздушной тревоги.

Здорово, что отец вернулся; он быстро избавился от наших незваных гостей. Когда мы все вчетвером устроились на полу, он принялся рассказывать о своих странствиях.

Спасаясь от наступающих немцев, он и два моих неженатых дядьки вместе со всеми пешком двинулись на восток, в Люблин. Мой третий дядя Давид, который был женат на Теофиле, дочери булочника, ехал на повозке, запряженной лошадьми. Когда братья добрались до Люблина, немцы были уже там, так что им пришлось скрываться. Они расстались, братья вернулись в оккупированный Краков, а отец пробрался к нам в Варшаву. Наш план спасения провалился. Вместо того чтобы оставаться в Кракове, где боев вообще не было, мы направились в самый эпицентр войны.

Я не спускал глаз с отца. Потащил его посмотреть на собаку, которая скулила все слабее и слабее. Он пожал плечами: «Ну что мы можем сделать?» Но я не мог забыть собаку. Когда я в следующий раз проходил мимо этого места, собака исчезла.

Вскоре я увидел, как по разрушенной улице проехал польский бронетранспортер. В нем сидели усталые, измученные люди. В тот же вечер, держа отца за руку, я смотрел, как тесные шеренги пехотинцев вермахта, похожих на игрушечных солдатиков в своих серо-зеленых шинелях, маршируют по Варшаве. Меня завораживали всякие солдаты, даже немецкие, но отец крепко сжал мою руку и еле слышно прошептал: «Свиньи! Свиньи!»

ГЛАВА 2

[...] Часто спрашивают, почему евреи допустили, чтобы их истребляли во время второй мировой войны. Почему сразу не догадались о своей участи?

Главная причина, почему их страхи возникали с опозданием, заключалась в том, что массовое истребление началось не сразу. Мне-то лично казалось, что если бы кто-нибудь толком объяснил немцам, что мы не сделали ничего плохого, они поняли бы, что все происходящее — громадная ошибка.

То, что случилось с моей семьей, прекрасно иллюстрирует механизм «окончательного решения».

После нашего возвращения в Краков я начал ходить в школу, но мне она не нравилась. Ходить в школу значило сидеть рядком и заполнять тетрадку словами «Ala ma kota» («У Алы есть кот»). Дальше этого я, по-моему, не продвинулся, потому что всего несколько недель спустя детям евреев вдруг запретили посещать занятия. Я не расстроился, потому что скука была бы невыносимой, если бы не эпидиаскоп, с помощью которого в зале на экран проецировались картинки. Ни слова, ни даже сами картинки меня не интересовали — меня волновал лишь способ, которым они показывались. Мне хотелось знать, как это устройство работает, и я вечно разглядывал линзы и зеркала или мешал всем смотреть, потому что загораживал луч проектора.

Я обнаружил, что могу рисовать, и не по-детски, а даже с каким-то подобием перспективы. На моих портретах можно было узнать членов семьи. Помню, я очень похоже нарисовал немецкого солдата в тевтонском шлеме. Почему-то у меня никак не получалась звезда Давида. Два треугольника, из которых состояла звезда, очень хитроумно переплетались. Но времени изучить ее у меня было предостаточно. С 1 декабря 1939 года моя семья должна была носить на рукавах странную повязку с изображенной на ней звездой Давида. Мне объяснили; это означает, что мы евреи.

Мы снова переехали, но уже не по собственной воле. Далеко ехать не пришлось. Нашим переселением, проходившим без угроз и паники, занимались краковские муниципальные власти, а не немцы. Хотя нам разрешили взять только то, что мы сможем унести с собой, на новом месте нам показалось ничуть не хуже, чем на старом, только теснее. Нас поселили в квартиру на первом этаже на площади Подгуже. Она была больше, чем квартира моей бабушки, зато жили в ней несколько семей. Бабушки с нами больше не было. Ее поселили в маленькой комнатенке на противоположном конце нового еврейского квартала в Кракове.

Родители, сестра и я жили теперь в двух комнатах пещероподобной квартиры со множеством окон, выходивших на красную кирпичную церковь. Поблизости было несколько магазинов, а продукты все еще можно было купить. Мы могли свободно входить и выходить, я мог играть не только с еврейскими, но и с польскими детьми. Рождественской елки отец нам в тот год не купил по той лишь при-

чине, что не хотел обращать на себя внимание.

Вскоре Аннетт подозвала меня к окну и показала на улицу. Какие-то люди что-то делали на противоположной стороне. То, что они строили, походило на баррикаду.

— Что они делают? — спросил я.

— Строят стену.

Вдруг до меня дошло: нас обносили стеной. У меня упало сердце. Я безудержно зарыдал. Это было первым признаком того, что немцы не шутили. Рабочие заделали кирпичами парадный вход и окна с одной стороны дома, так что площади и церкви нам больше видно не было. Заделанная кирпичами часть дома стала продолжением стены, и со стороны Ренкавки пришлось проделать новый вход, через который можно было пройти в длинный темный коридор. Некогда тихая улочка, ведшая к покрытой зеленью площади, превратилась в тупик, огороженный красным кирпичом с аккуратными бетонными зубцами.

Главная улица разделила наше новое поселение на две половины. По каждую сторону этой оживленной магистрали был забор из колючей проволоки. Обитатели гетто могли смотреть на проезжавшие мимо машины, а те, кто пользовался дорогой, могли смотреть на нас, но сама дорога была нам недоступна. Для передвижения из одной части гетто в другую построили маленький пешеходный мост.

Несмотря на заточение, неверно было бы думать, что на этом предварительном этапе нашу жизнь заполнял страх. Иногда в те первые месяцы я хорошо проводил время, катаясь на санках, обмениваясь марками, играя с другими ребятами.

На улице Ренкавке я впервые узнал о сексе. Вместе с друзьями я бродил по улицам, подбирая всякую всячину. В том числе мы раздобыли несколько резиновых трубочек, напоминавших спущенные воздушные шарики. Они попадались нам в подъездах и канавах. Один мальчик сказал, что это презервативы. Взрослые пользуются ими, когда не хотят, чтобы у них были дети. Он объяснил, что для того чтобы родился ребенок, мужчина должен проникнуть в женщину при помощи пениса. В растерянности я обдумывал это революционное открытие. Действительно ли только так рождались дети или нужно было сочетание условий? Мне всегда говорили, что детей приносит аист.

Друзья с презрением посмотрели на меня. Я возразил, что в нашей квартире на Ренкавке



Ромек — скаут

живет женщина, у которой нет мужа, и живет она одна, но ребенок у нее тем не менее есть. Не означает ли это, что без аиста здесь не обошлось? Уверенность остальных была поколеблена.

Через несколько дней я вернулся к этой теме с теми же ребятами. Меня осенило. Оказывается, нужно не просто неподвижно держать детородный орган внутри женщины, а двигать его туда-сюда. Мне дали понять, что я дурак. Ну, конечно же, нужно двигать, сказали мне.

[...] Эти довольно мирные недели были отмечены некоторым угрожающим затягиванием гаек. Конфисковали любимую пишущую машинку отца. Вскоре после того, как завершилось строительство стены, всем еврейским семьям было приказано сдать весь имевшийся у них мех. Все часами стояли в очереди. Мать сдала свою лису, бабушка — меховой воротник.

Как-то ночью мы услышали на лестнице крики. Мы сразу же погасили весь свет, а отец прокрался поглядеть, что происходит. Он вернулся на цыпочках и сказал, что в здании немцы. Он видел, как женщину волокли за волосы вниз по лестнице. Мы сидели и ждали. От нечего делать я облизнул палец и нарисовал на стене свастику. Отец со злостью стер ее.

[...] Первым другом в моей жизни стал Павел. Его фамилию я так никогда и не узнал. Он был нашим соседом. Ему было лет двенадцать, жил он без матери с приемным отцом, который его не любил, бил и целыми днями заставлял присматривать за маленькой сестрой. [...] Он обладал необыкновенной способностью впитывать и накапливать всевозможную информацию. Отношения с ним во многом просветили меня. Меня всегда интересовали практические вопросы, а Павел мог ответить на любой из них. Не так, как взрослые, — лишь бы отделаться, а по-настоящему, по-научному рассказать о природе электричества, о том, как машины ездят на бензине, о том, что удерживает в воздухе самолеты. Он смастерил прекрасный электрический звонок из двух катушек лакированной медной проволоки и тремблера. Мы вместе принялись конструировать простенький моторчик на батарейках. Я рисовал множество самолетов самого эксцентрического дизайна, а он терпеливо объяснял мне, почему они никогда не полетят, и учил элементарным принципам аэродинамики, которые он Бог знает откуда узнал. Даже сегодня, когда я вижу самолет необычной конструкции вроде AWACS или «Шаттла», мне хочется сказать Павлу: «Вот видишь, дружище, самолеты чудной формы все же летают...»

Я впервые почувствовал, что нас ожидает, когда был у бабушки и рвался к Павлу. Сначала я даже не понял, что происходит. Я просто увидел, как люди разбегаются во все стороны. Потом до меня дошло, почему улица так быстро опустела. Немецкие солдаты гнали по ней женщин. Вместо того чтобы убежать, как все, я стоял и смотрел.

Какая-то старушонка в хвосте никак не поспевала. Немецкий офицер подталкивал ее в колонну, но она грохнулась на колени, заплакала, застонала, принялась умолять его на идиш. В руке офицера показался пистолет. Раздался громкий выстрел, и по спине женщины полилась кровь. Я бросился в ближайшее здание и забился под лестницу.

У меня появилась странная привычка крепко сжимать кулаки. А еще как-то утром я проснулся и обнаружил, что намочил кровать. Эту катастрофу я никак не мог скрыть. Меня сильно отругали, но на следующую ночь все повторилось. Это стало происходить чуть не ежедневно. Я засыпал, мне снилось, что я мочусь в постель, просыпался и обнаруживал, что мой кошмар оказался реальностью.

Делать какие-либо запасы было запрещено. Нас заранее предупредили, что гетто будут обыскивать в поисках незаконных запасов продовольствия. Будто назло, мама как раз напекла булочек, и из-за этого разгорелся спор. Она хотела раскрошить их и спустить в туалет, но отец настоял, чтобы она сложила их в шляпную коробку и спрятала на шкафу.

Вошел высокий немецкий офицер в сопровождении солдата и гражданского представителя Judenrat. Он заговорил с матерью по-немецки, потом отправился осматривать кухню. Мы с отцом сидели, не осмеливаясь пошевелиться. Офицер вернулся в сопровождении матери. Мы решили, что обыск закончен, но он помедлил, кружа по комнате, как хищная птица, подобрал моего медвежонка, покачал за лапу, осмотрел все вокруг. Вдруг концом офицерской тросточки он сбросил со шкафа шляпную коробку. Он поднял ее, открыл и вывалил булочки на пол.

Он засмеялся. Потом начал рычать и ругаться по-немецки. В конце концов, все еще раз-

махивая моим медвежонком, он вышел из комнаты. Этим все кончилось, но я никогда не видел маму такой обозленной. «Я же говорила, что нужно было от них избавиться, — шипела она на отца. — Они у меня будто поперек горла встали».

[...] В некоторых местах гетто было окружено не стеной, а колючей проволокой. С одного места возле дороги можно было смотреть еженедельные фильмы, которые немцы крутили на Подгуже для жителей Кракова. Это были документальные и пропагандистские фильмы, показывавшие, как войска вермахта маршируют по Елисейским полям. Время от времени на экране появлялись слова «Евреи = вши = тиф». Для сторонних наблюдателей мы, должно быть, представляли любопытное зрелище: горстка ребятишек за колючей проволокой, вытягивающих шеи, чтобы посмотреть эти зловещие фильмы. Я даже пожертвовал большей частью своих марок, чтобы заплатить мальчику — обладателю игрушечного кинопроектора, чтобы он показывал мне ранние немые фильмы на грязном полотенце.

В той части гетто, которая была отгорожена не стеной, а колючей проволокой, была горка. Там я катался на санках в первую военную зиму и там же без ведома родителей начал выбираться из гетто. Возникало ощущение, будто проходишь сквозь зеркало и оказываешься в совершенно другом мире, где звенят трамваи и люди ведут обычную жизнь. Там все казалось более солнечным, ясным. Даже стена выглядела с той стороны иначе.

Свою первую вылазку я совершал в компании. Со мной были еще два мальчика, один — мой ровесник, а другой намного младше. Мы спросили малыша, что он ответит, если его спросят, где он живет.

— Я скажу, на улице Ренкавка, в доме номер 10.

Мы отправили его домой, а сами двинулись к намеченной цели — магазину, торговавшему марками. Я его хорошо знал, так как еще до того, как построили стену, потратил там некоторое количество карманных денег. Женщина за прилавком с любопытством посмотрела на нас: «Вы ведь из гетто, мальчики? Не слишком рискуете?» Хоть я и сделал вид, что не знаю, о чем это она, больше я туда не совался. Выбираться из гетто было очень увлекательно, но, как показал случай в магазине, небезопасно. И только пробравшись сквозь колючую проволоку и снова оказавшись в гетто, я почувствовал себя в полной безопасности.

Отец сделал кое-какие приготовления на тот случай, если его и мать заберут и меня надо будет спасать. В городе у него было множество друзей и знакомых, и с их помощью он нашел супружескую пару — муж и жена Вилк согласились помочь мне. Они не собирались брать меня к себе жить, но согласились найти семью, которая приютит меня. Мне повезло — я не был похож на еврея. В частности, поэтому они и согласились присмотреть за мной. Другой причиной были деньги. Отец давно позаботился об этом, когда жители гетто еще могли передвигаться без присмотра. Ему это стоило всех семейных драгоценностей и сбережений.

[...] В первый раз я отправился к Вилкам с матерью. В то время она работала на немцев за пределами гетто — уборщицей в замке Вавель, где располагалась штаб-квартира генерал-губернатора Польши, и у нее был пропуск, позволявший ей свободно передвигаться.

После первого визита я скоро снова вернулся к ним. Гетто полнилось слухами. Поговаривали, что немцы собираются провести крупную депортацию. Вилки нашли семейство, которое согласилось принять меня за 200 злотых в месяц. Жили они на окраине, почти за городом. Фамилии их я так и не узнал. Муж был бондарем и целыми днями сколачивал во дворе бочки. Проведенные под этой крышей ночи напоминали кошмары не только потому, что я оказался среди чужих, но и потому, что я страшно боялся намочить постель во сне. Стремясь предотвратить это, я почти не спал. Однако это продолжалось недолго. Всего через несколько дней Вилк пришел за мной. Жена бондаря сказала, что дольше мне оставаться нельзя: соседи что-то заподозрили. Я с радостью вернулся в знакомое и — в моем представлении — безопасное гетто, но 200 злотых нам так и не вернули. Равно как и два чемоданчика с моими вещами.

Когда я вернулся, нас переселили в другой дом на противоположной стороне магистрали поблизости от того места, где жила бабушка. Немцы перегруппировали тех, кто еще уцелел, сконцентрировав всех на маленькой территории, которая вскоре превратилась в тесные трущобы. Ренкавка оказалась теперь за пределами гетто. Немцы не стали строить новую стену. Новое гетто огородили колючей проволокой. Павел исчез вместе с первой партией

депортированных. Тогда я впервые понял, что такое разбитое сердце.

Теперь мы жили в огромной старомодной квартире с высокими потолками, в одной комнате с молодой семьей и их маленьким сыном Стефаном. Отец был архитектором, и наши семьи быстро подружились. С нами жил еще и вонючий старик с такой же вонючей собакой по кличке Фифка. Сестра спала в соседней комнате, отделенной от остальных обитателей шкафом. Стефану было года четыре-пять. У него были кудрявые светлые волосы и серьезное личико. Мы почти все время играли вместе, и он стал для меня тем, чем я был для Павла, — жадным слушателем всевозможных сведений.

Вскоре отец узнал, что готовится новый рейд. Воспользовавшись своим пропуском, мать отвела меня к Вилкам. Когда пришло время вести меня обратно, вместо матери за мной зашел отец, возвращавшийся с фабрики, где работал слесарем. Он подкупил охранника, чтобы пораньше уйти с работы, и возвращался в гетто без повязки на рукаве. Когда на улице пани Вилк передала меня ему, он с неожиданной силой обнял меня и расцеловал. По пути в гетто, проходя через мост Подгуже, он безудержно зарыдал. Потом выдавил из себя: «Маму забрали».

Я сказал: «Не плачь, люди смотрят». Я боялся, как бы его слезы не выдали, что мы евреи и разгуливаем без охраны в неположенном месте. Он взял себя в руки.

Исчезновение матери произвело на меня более тяжелое впечатление, чем исчезновение Павла, но я ни секунды не сомневался, что она вернется. Мы только волновались, как с ней обращаются, достаточно ли ей еды и мыла, когда мы получим от нее письмо? Мы тогда еще не знали про газовые камеры.

Меня снова отправили к Вилкам, но я сбежал. Черт с ним, с рейдом, я хотел быть с отцом.

Я подошел ко входу в гетто и попросил, чтобы меня впустили. Польский полицейский отмахнулся от меня, но пропустил, после того как я сказал ему, что живу там.

День стоял жаркий, солнечный. Все словно вымерло. В этой тишине было что-то зловещее. Я понял, что произошло нечто ужасное. По вонючему коридору я пробежал в нашу комнату. Там никого не было.

Я лихорадочно обегал все места, где по моим представлениям мог быть отец. В комнате бабушки никого не было. Там царил беспорядок. Никого не было и в писчебумажном магазине на углу, дверь стояла нараспашку. Внутри все было в порядке, будто владелец, друг моего отца, только что вышел подышать свежим воздухом. Я не обратил внимания на краски, цветные карандаши и бенгальские огни — там их были целые коробки, бери, сколько хочешь. Я проверил кассу — узнать, есть ли там деньги. Если да, то был шанс, что хозяин вернется. Она была пуста.

Я запаниковал. Все, кого я знал, исчезли. Мне необходимо было найти хоть каких-нибудь людей, пусть даже чужих. Тишина делалась невыносимой.

Первые взрослые, которых я обнаружил, стояли на улице под охраной поляков. В некоторых домах еще продолжались обыски. Я слышал, как топают сапоги, как выкрикиваются по-немецки приказы. «Что мне делать?» — спросил я у ближайшего взрослого.

Один из них спросил, где я живу.

— Вон там. А что происходит?

Кто-то сказал: «Если ты не идиот, проваливай».

Но я не двинулся с места. «Если я останусь, — подумал я, — то смогу как-то соединиться с отцом».

На улице показался эсэсовец. Толстенький, в очках, похожий на директора школы с пачкой бумаг. Он велел отвести нас на площадь Згоды перед главными воротами. Здесь стояли депортанты. Их держали там уже два дня. Это была самая крупная облава.

Проталкиваясь сквозь толпу, я натолкнулся на Стефана. Хотя он ничего не знал про отца, я обрадовался, что встретил его. Мы продолжали поиски вместе, расспрашивая незнакомых людей, протискиваясь сквозь толпу. Масштабы депортации привели меня в ужас. Я понял, что зря вернулся. Надо было драпать.

Подъехал эсэсовец на мотоцикле. В окружении подобострастных подчиненных начал отдавать приказы. Я объяснил свой план Стефану, который немного говорил по-немецки: он должен был подойти к немецкому офицеру и попросить разрешения нам двоим сходить домой за едой. Если офицер разрешит, мы попробуем пролезть через проволоку. Но в критический момент нервы у Стефана сдали. Рядом с нами стоял молодой поляк, охранявший обитателей гетто, один из многих, кого поставили надзирать за толпой депортированных. Я подошел к нему и попробовал рассказать нашу

историю. Он, должно быть, все понял, но сделал вид, что поверил, и кивнул. Мы пустились бежать. «Идите медленно, — прорычал он, — не бегите». Мы пошли шагом.

Дорогу я знал: через двор, переулками, по одной улице, по другой. Наконец мы добрались до колючей проволоки, отделявшей гетто от остального Кракова. Вот знакомое отверстие в проволоке, и никакой охраны поблизости не видно.

«Иди», — сказал я Стефану. Я-то привык проползать сквозь дыру, а он испугался. «Иди!» — подгонял я его, но в конце концов пополз первым и подождал его, проклиная за то, что он так долго возится. Он пробрался сквозь маленькую дырку, и вот мы уже были по другую сторону. Все было похоже на сон. Медленно, как на прогулке, мы пошли прочь от колючей проволоки. Мы не оборачивались и не разговаривали, пока не услышали гул и звон трамваев. Тогда мы в первый раз взглянули друг на друга. Получилось.

При нашем появлении пани Вилк сказала только: «Что такое? Уже *два* еврея?» Но Стефан был таким очаровательным ребенком, что скоро она перестала сердиться.

Как только облава кончилась, я вернулся в гетто. Я снова был с отцом, который перебрался в бывшую комнату моей бабушки. Ее забрали. И мою сестру Аннетт тоже. Теперь отец жил в бабушкиной комнате вместе со мной и Стефаном.

Это были последние недели краковского гетто. Мы, дети, теперь работали в заведении, представлявшем собой и фабрику, и приют. Раз в день нас кормили, час или два с нами проводились занятия. Все остальное время мы делали бумажные пакеты — складывали и склеивали листы коричневой бумаги. У Стефана пакеты получались плохо, но он не плакал.

13 марта 1943 года, в день, когда краковское гетто должны были, наконец, ликвидировать, отец разбудил меня еще до зари. Он отвел меня на площадь Згоды, прямо позади эсэсовского охранного пункта, в то место, которое не просматривалось, и хладнокровно разрезал проволоку кусачками. Быстро обнял меня, и я в последний раз скользнул под проволоку. Стефану пришлось остаться вместе с остальными ребятами — его некому было взять к себе.

Однако когда я добрался до Вилков, дверь была заперта. Я побродил вокруг, не зная, что делать. Потом, обрадовавшись, что появился повод вернуться к отцу, направился назад в гетто. Не доходя до моста, я увидел колонну пленных мужчин, которых немцы вели под дулами ружей. Среди них был и мой отец.

Сначала он меня не заметил. Мне пришлось бежать, чтобы не отстать. Наконец он меня увидел. Я жестами показал ему, поворачивая воображаемый ключ, что произошло. При молчаливой помощи остальных пленных он отстал на два-три ряда, незаметно меняясь с ними местами, чтобы оказаться подальше от ближайшего солдата и поближе ко мне, и прошипел: «Проваливай!» Я остановился и посмотрел, как удаляется колонна, потом отвернулся. Больше я не оглядывался.

ГЛАВА 3

«Tylko swinie siedza w kinie!» — «Только свиньи ходят в кино» — согласно этому лозунгу, нацарапанному на стенах краковских кинотеатров участниками Сопротивления, я как раз и был свиньей. Кино стало моей страстью, единственным спасением от депрессии и отчаяния. Моим наставником и опекуном был мальчик по имени Мечислав Путек, или Метек. Высокий, черноволосый молчаливый подросток, мой ровесник. Мы с Метеком были неразлучны, тем более что я жил в одной комнате с ним и его семьей.

В день, когда забрали отца, Вилки вернулись вечером незадолго до наступления комендантского часа и увидели меня под дверью. Я провел с ними всего одну ночь, а потом они сбагрили меня под своей фамилией Путекам. Болеслав Путек работал швейцаром, и здание, за которым он смотрел, вполне подходило для того, чтобы в нем скрываться. Ну кому пришло бы в голову искать маленького беженца из гетто в доме, реквизированном для немецких офицеров и их семей?

Впервые, уже в роли Романа Вилка, я ощутил вкус свободы, когда проехался на трамвае № 1 вдоль Плантов. Я и до войны ездил на нем с родителями, но Метек показал мне, что значит ездить по-настоящему. Нельзя было садиться в переднюю часть вагона — там ездили немцы. А задаром лучше всего было кататься снаружи на сцепках и спрыгивать, не доезжая до следующей остановки.

Сумма, которую отец заплатил Вилкам, давала мне право на получение от них карман-

ных денег. Бóльшую часть я тратил на кино, но билеты были настолько дешевы, что хватало на много фильмов. Я смотрел все подряд, от оперетты до любовных драм. [...] Метек присоединялся ко мне отчасти потому, что ему нечем было заняться, а отчасти, чтобы уберечь меня от беды. Когда он был в школе, я бродил сам по себе. Когда деньги кончались, я просто глазел на фотографии в фойе. В особенности меня завораживала одна актриса — изящная блондинка по имени Марика Рёкк. Я мечтал когда-нибудь обвенчаться с ней, но приходил в ужас от того, что скажет отец, узнав, что сын женится на ненавистной немке. Потом я выяснил, что она венгерка. Так что зря я беспокоился.

[...] Кино превратилось в настоящую страсть. Меня завораживало все, что имело хоть какое-то отношение к нему, а не только сами фильмы. Я обожал светящийся прямоугольник экрана, луч света, разрезавший темноту от будки механика до экрана, таинственную синхронизацию звука и изображения, даже запах пыльных откидных мест. Но более всего меня волновала сама механика кино.

Я задался целью смастерить себе проектор наподобие школьного эпидиаскопа — коробки с линзой. Линзу я взял от фонаря. Осталось раздобыть коробку. Я безуспешно облазил мусорные баки по соседству. Как-то утром я попросил мусорщика подвезти меня до свалки. Через несколько часов поисков я нашел то, что искал: металлическую коробочку из-под чая, раскрашенную красным и золотым цветом. Теперь нужно было прорезать с одной стороны четырехугольное отверстие, а с другой — круглое. За неимением лучшего я воспользовался молотком и гвоздем. Работа была шумной.

В тот день как раз пришла тетка Метека Янка, привлекательная девятнадцатилетняя девушка. Она меня недолюбливала и потребовала прекратить стучать молотком.

— Я делаю проектор, — сказал я.

— А мне плевать, — ответила она и попыталась выхватить молоток. Я полез драться, ругая ее плохими словами, которых наслушался на улице. Она вышвырнула мою банку в окно. Когда я пошел ее подобрать, Янка заперла дверь. Инструменты остались в доме. Я без толку звонил и звонил, потом безутешно побрел по улицам и встретил Крупу, приятеля чуть постарше меня. Чтобы досадить Янке, мы зажали звонок спичкой и смылись.

Янка грозила донести на меня, и Путеки решили от меня избавиться, отправив подальше от Кракова. В сопровождении Янки, которая теперь пребывала в чуть более добром расположении духа, я сел в поезд, забитый крестьянами, так что всю дорогу нам пришлось стоять прижатыми к двери туалета.

Мы вылезли на маленькой станции под названием Пшитковице. Я нес чемоданчик, а Янка — узелок с едой. Мы шли и шли под палящим солнцем, мне казалось, я вот-вот потеряю сознание. Носков у меня не было, мозоли на пятках лопнули и начали кровоточить.

Мы направлялись в деревеньку под названием Высока, где я должен был поселиться у людей по фамилии Бухала. Они жили на хуторе на склоне лесистого холма. Я очень скучал без родителей. На сей раз меня спасла природа. Я открывал для себя новый мир. Будто начинал жизнь заново.

Бухалы были очень бедны. Сам Бухала был сапожником, но заказов почти не имел. Человек он был простой, ворчливый и недалекий. Из всего семейства самым нормальным был Людвик, на два года младше меня.

Все семейство держалось на пани Бухала, сильной, энергичной женщине. Она была глубоко религиозна, добра и чутка, но так же неграмотна, как и её муж. Удивительно, что она была добра ко мне, ведь Путеки почти ничего ей за меня не платили. Деньги, оставленные отцом, словно бы испарились. [...]

Жизнь Бухала была бесконечной борьбой за выживание. Хозяева растили пшеницу, рожь и картофель, и ели мы вареную картошку и кашу-размазню, в которую изредка добавляли немного молока. Хлеб пани Бухала пекла сама — грубые ржаные лепешки. Рожь мололи вручную на примитивной мельнице, которая, вполне возможно, осталась от средних веков.

[...] Летом еды стало больше. У хозяев был небольшой фруктовый сад, а в лесах в изобилии росли грибы и ягоды. Мы объедались вишней и сливами. Я утолял голод незрелыми грушами — с печальными последствиями.

[...] От телки, навоза, человеческих экскрементов, наших немытых тел исходила ужасная вонь. Всерьез я там ни разу не болел, но вечно страдал от мозолей на ногах, я весь был искусан комарами, и мне здорово докучали вши, которых выводили керосином. Мылись мы в хлеву, куда я удалялся с тазом и кувшином, стараясь, чтобы меня никто не видел. В Польше обрезание делали только евреям.

[...] В школу я, естественно, не ходил, ведь документов у меня не было. Поэтому я больше других работал на ферме. Со временем у меня появились свои обязанности. В моем ведении находилась телка, которую я уводил на целый день пастись, по возможности — на чужих угодьях. Я узнал, где наилучшие пастбища, научился следить за погодой.

Когда пришло время собирать урожай, я помогал на обмолоте, ударяя по ржаным колосьям цепом. Помогал я и по дому — чистил картошку. Научился делать веревку из конопли, кормил цыплят и кроликов.

С приближением зимы пейзаж переменился. Появились яркие новые краски (в основном красные и золотые), незнакомые запахи. Однажды утром я проснулся и увидел иней на траве. А потом ночью выпал снег, и холмы оделись в белое.

[...] Однажды в снегу застряла первая же объявившаяся в Высоке машина. В ней сидели два немца. Деревенские жители смеялись над ними, но вытащить машину все же помогли. Бухала никогда не видели машин, Людвик даже поезда не видел. Я отправился с ним на далекую станцию Пшитковице. Я думал, что при виде прибывающего к платформе, окутанного клубами дыма поезда он потеряет дар речи. Он же лишь вежливо поблагодарил меня потом: ничто, кроме землетрясения, не смогло бы произвести на него впечатление. Он не знал, что такое электричество. Я рассказывал ему, как можно освещать разные комнаты в доме при помощи выключателя. Он не верил.

[...] Хоть я и играл с деревенскими ребятами, мы никогда по-настоящему не сближались. У нас были разные интересы. Однажды они бросили меня в пруд к уткам, чтобы научить плавать. Я выбрался, сделав вид, что чуть не утонул, а они только посмеялись.

Вскоре после этого я наткнулся на сундук, оставленный старшей сестрой пани Бухала, учительницей. В нем я обнаружил заплесневелые страницы. Это был зачитанный католический журнал «Солдаты безупречной королевы», который изобиловал историями о чудесах, кровавых проклятиях и божественной каре, посылаемой непослушным детям. Нашел я и «Песнь о Роланде». Будучи практически неграмотным, я все же продирался сквозь текст по словечку. И получилось, что первой книгой, которую я прочел, была французская эпическая поэма XII века, переведенная на мудреный старопольский язык.



Отец Романа Поланского

[...] Немцы устроили первую перепись населения в этом районе. Когда дошла очередь до Высоки, пани Бухала отвела меня на ночь в другую деревню. Дом, в который я попал, был больше, чем у Бухала, но жила в нем всего одна женщина лет двадцати, крупная, с большим бюстом, с заплетенными в косы светлыми волосами. Ко мне она отнеслась с добротой, по-матерински, дала на ужин картошки, простокваши и даже кусочек колбасы. Кровать была только одна.

Когда пришло время спать, женщина надела ночную рубашку, и я понял, что мы будем спать вместе. Я ощущал ее тепло, ее пышное тело, ее приятный запах. Заснула она довольно быстро — или сделала вид — и обняла меня, как я обнимал своего медвежонка. Разница в росте между нами была примерно такая же. Я не осмелился ответить ей тем же.

[...] Я научился кататься на лыжах. Мучители, бросавшие меня в пруд, показали мне, как из досок и обручей от бочек сделать лыжи. Ветви орешника служили палками.

[...] Сведения о том, как развивались события на войне, у нас туманные. Всех, у кого находили радио, жестоко наказывали, так что мы питались только слухами. [...] В последнее лето, которое я провел у Бухала, я понял, что война приближается. Как-то я собирал плоды мирта. Постепенно жужжание пчел заглушил другой звук — глубокий, рокочущий, который нарастал, пока не поглотил собой все остальные. Подняв глаза, я увидел высоко в небе самолеты. Это могли быть только бомбардировщики союзников. Сердце мое радостно екнуло. Я лег на траву и наслаждался зрелищем. Потом к гулу добавились другие звуки — удары, которым предшествовали облачка дыма в небе. Бомбардировщик подбили. Я увидел, как в воздухе один за другим появились парашютисты. Один из них плыл по направлению ко мне, и я всем сердцем надеялся, что он приземлится рядом со мной. Но его отнесло за деревья, и он скрылся из вида.

Я все что угодно отдал бы, чтобы помочь летчикам. Мне очень хотелось найти их, укрыть в доме у Бухала, но мне не позволили даже пойти посмотреть на то место, где упал самолет.

[...] Теперь еды уже по-настоящему не хватало, и Бухала просто не могли меня больше кормить. К тому же немцы начали укреплять холмы поблизости от Высоки, используя на работах военнопленных. За одну ночь все вокруг наполнилось серыми шинелями. Пора было возвращаться в Краков.

ГЛАВА 4

Оккупация Польши закончилась для меня так же, как и началась, — в бомбоубежище. Но на сей раз атмосфера была совершенно другой.

В 1939 году в Варшаве царили панические настроения. В Кракове чувствовалось всеобщее ликование. Мы знали, что немцы проигрывают войну, потому что все чаще и чаще налеты стали проводиться в дневное время. Хотя подвал сотрясался от разрывов бомб и снарядов, настроение было приподнятое. Не считая горстки соседей, в подвале с нами в тот день оказались совершенно незнакомые люди, которых налет застал на улице.

[...] Мы до бесконечности оставались бы в подвале, если бы в дверь вдруг не забарабанили. Это напоминало прошлые немецкие обыски в домах. И кто-то заорал по-немецки: «Открывайте, свиньи!» Когда побелевший Путек подчинился, все увидели радостного пана Езека, привратника из соседнего дома, с бутылкой водки в руках. Он кричал: «Выходите же, дурачье, их больше нет! Все кончено, говорю вам!»

Чужие быстро разбежались, а мы перебрались из подвала в квартиру на четвертом этаже, которую Путеки освободили после ухода немцев. Там взрослые потчевали себя бренди и шампанским, оставшимся от прежних обитателей. «Что бы ни болтали про немцев, — заявил пан Езек, — но по крайней мере от евреев они нас избавили».

Кто-то вышел на улицу и привел русского солдата. Он совсем не походил на героические фигуры, которые я потом видел в советских фильмах. Это был перепуганный малый с полным ртом металлических зубов, курносый, некрасивый, в потрепанной шинели. От винтовки у него был только шомпол. Я сидел рядом с ним. Пани Путек подала ему целую тарелку жаркого из гуся. Он с жадностью набросился на еду, уговаривая меня последовать его примеру.

В первый и, наверное, единственный раз в польской истории русских в Польше приветствовали. В эти первые дни почти все польские семьи, как Путеки, делили последнюю еду с русскими солдатами.

Однако через несколько недель мы стали смотреть на них более критически. Их армия

была невероятно бедной, изнасилования не были редким случаем. Они питали особую страсть к наручным часам и вообще ко всему, что можно было взять с собой.

Погода стояла холодная, грязный снег превратился в месиво, обувь и одежда постоянно была мокрой. Конвои Красной Армии вечно застревали, офицеры орали, шоферы ругались, моторы ревели, а поляки, разинув рты, смотрели на эту демонстрацию военной мощи. Не весь транспорт вез военное снаряжение. Я ясно помню грузовики ЗИМ, доверху забитые гардеробами, буфетами, комодами, коврами и зеркалами, и толстых, пользовавшихся дурной славой женщин-солдаток, которые, взгромоздившись на самый верх, охраняли добычу.

[...] Советские солдаты хорошо обращались с детьми, делились с ними своим пайком, а когда в Кракове после ухода немцев настал голод, устроили передвижные столовые, в которых кормили супом. Достать еду было практически невозможно. Так близок к голодной смерти я еще ни разу не был за все время войны.

Русские принесли с собой броскую пропаганду своей идеологии — не только плакаты с изображением Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина, но и их огромные алебастровые бюсты. Они построили обелиски с красными звездами и надписями, воспевавшими героизм их солдат. Все было рассчитано будто на детей, и действительно производило на них впечатление. Еще не зная, что такое коммунизм, я уже стал его сторонником.

Я помчался смотреть первый в своей жизни советский фильм. После того как я столько лет слушал немецкий, русский язык показался мне непривычным, а сюжет непонятным: солдат героической Красной Армии оказался в тылу врага и посылал морзянкой сообщения в штаб.

Как только немцы эвакуировались из Кракова, все население принялось мародерствовать: хватали еду, одежду и — обязательно — оружие. Месяцы и даже годы после войны многие поляки ходили в немецких шинелях. Больше надеть было нечего.

Я стал мародером особого рода. В первую очередь меня интересовало все, что взрывалось. [...] Как раз напротив дома Путеков находился немецкий склад. Оттуда мы тащили винтовки, пистолеты, коробки боеприпасов. Из немецких осветительных снарядов получался великолепный фейерверк. У основания нужно было просверлить отверстие, засунуть туда запал, поджечь его и быстренько смотаться. Как-то раз только я поджег запал посреди пустой улицы, как неизвестно откуда на велосипеде выехал русский солдат и заметил снаряд. Он помедлил, соображая, с какой стороны его лучше объехать, но в конце концов с проклятьем свалился, когда снаряд взорвался. Я бросился наутек. Вскоре, однако, меня поймали и отвели в полицейский участок. При обыске у меня в кармане обнаружился взрыватель от гранаты. Я здорово влип. Я назвал полиции вымышленные адрес и фамилию, дрожа, как бы они не вздумали отвести меня туда для проверки. Но они не стали утруждаться. Меня отпустили.

Я был не единственным юным поклонником пиротехники в городе. На окраинном пустыре ребята подожгли запал, прикрепленный к нескольким ящикам кордита, и бросились в укрытие. Однако оно оказалось недостаточно далеко. При взрыве, который слышно было за многие мили, образовалась воронка в несколько футов глубиной, и все они погибли.

Мы отправились осмотреть место происшествия. Мужчина вез что-то на тачке. Сверху она была покрыта старым мешком. «Хочешь взглянуть на моего сына? — бесстрастно спросил он и приподнял краешек мешка. — Ноги не хватает, — добавил он. — Если найдешь, дай знать».

Потом, обследуя местность, мы наткнулись на часть детской ноги, заляпанной грязью.

Пыла у меня после этого поубавилось, но все же я вознамерился испробовать немецкую гранату, вытащил чеку и швырнул ее через стену. Шли минуты, но ничего не происходило. «Наверное, осечка», — решил я. Я еще немного помедлил и пошел проверить, почему граната не взорвалась. В этот момент раздался взрыв. Это окончательно излечило меня.

Метек в моих вылазках не участвовал. Путеки решили, что я плохо влияю на него. Соучастником моих преступлений был Крупа. В основном все мои находки были как-то связаны с пиротехникой, но обнаружил я еще и несколько немецких печатей. Мне от них никакого проку не было, а вот деятелей польского черного рынка они очень заинтересовали, и те заплатили за них на удивление много. Мое недоумение по поводу того, зачем они им нужны, продолжалось недолго.

После освобождения никакой узаконенной

валюты не было, и в то время как раз выпускались первые банкноты: каждому полагалось по 500 злотых при предъявлении немецкого удостоверения личности kennkarte. Вместо квитанции на карточке ножницами вырезали орла «третьего рейха». Мои печати, должно быть, позволили подделать на черном рынке не одно удостоверение. Доход от сделки я передал пани Путек, чтобы она купила еды. Когда мы съели последних кроликов, которых раньше выращивали, нам пришлось есть припасенные для них хлебные крошки.

С одеждой дело обстояло почти так же плохо, как с едой. У меня в то время экипировка была удобной, но эксцентричной. Я нашел рабочий комбинезон. Брюки были слишком длинными, поэтому я подогнул их так, что получились носки, а концы все равно торчали из моих огромных ботинок. Хоть ногам в этой обуви было не слишком удобно, я гордился своим «военным» видом.

Немцы оставили мне кое-что на память. Как-то поздно вечером — наверно, уже после двенадцати — я встал в туалет. Когда я зажег свет в ванной, я услышал гул самолета. Правило светомаскировки все еще оставалось в силе. Я подумал, что надо бы опустить ставни, но окошко выходило на узкий дворик, да и подойти к нему я в тот момент не мог. Как раз когда я шел обратно в кровать, меня бросило прямо на стеклянную дверь ванной. Я приземлился в коридоре.

В воздухе стояла пыль. Я ее не видел — в квартире было темно, как в могиле, — но я чувствовал носом. Мы окликали друг друга в темноте, с радостью убеждаясь, что все целы. Потом на ощупь стали пробираться в бомбоубежище, опасаясь, что лестница разрушена. Только оказавшись в подвале, я заметил, что истекаю кровью. Левая рука была сильно порезана — осколком стекла вырвало кусок мяса. Утром на следующий день я несколько часов провел в коридоре местной поликлиники. По наивности я думал, что виноват в единственном налете немцев на Краков после их ухода. Всего было сброшено три бомбы: одна на бывший немецкий склад, одна на пустырь, где я упражнялся с гранатой, а одна на соседнее здание.

Сразу же после освобождения я наблюдал некоторые вещи, на которые смотрел не только с недоумением, но и со стыдом. На улицах оставались трупы немцев, и поляки оскверняли их, справляя на них нужду или засовывая пустые водочные бутылки между ног.

Бродя по пустому чердаку, я наткнулся на тайник с целой кучей резиновых фигурок, изображавших сказочных героев вроде Белоснежки. Недавно как раз вновь открылся самый известный в Кракове игрушечный магазин «Филоус», и я отнес хозяйке несколько образцов. «Сколько их у тебя и что ты за них хочешь?» — спросила она.

«Полно, — ответил я и указал на витрину, — а хочу я вот это». Так я получил свой первый эпидиаскоп. Это была простая картонная коробка с линзой и креплением для лампы. Я все занимался этой штукой. Никто, даже Метек, не понимал моего пристрастия к ней.

А тем временем его родители предоставили меня самому себе. И вот однажды, когда я уже начинал наслаждаться свободным житьем под именем Романа Вилка, я услышал возглас, которого давно страшился: «Ремо!» Это был мой дядя Стефан, который заметил меня на улице.

Двоим из трех дядек со стороны отца теперь предстояло сыграть важную и не очень приятную роль в моей жизни. Младший из них, Стефан, большую часть войны скрывался в комнате в Кракове. За ним смотрела Мария, на которой он женился в гетто и которой, благодаря своей арийской внешности, удалось раздобыть фальшивые документы. Средний брат Давид, муж Теофилы, дочери пекаря, уцелел во время депортации, став капо в концлагере. Старшему, Бернарду, которого я больше всех любил, не повезло. Вскоре мы узнали, что он погиб — его насмерть забил капо, размахивавший стулом.

Дядя Стефан настоял, чтобы от Путеков я переехал к нему. Я без особого восторга подчинился. Многое из того, что мне пришлось пережить за эти четыре года, я никому не мог поведать, а уж ему тем более. Я снова превратился в одиннадцатилетнего мальчика, который должен был подчиняться семейной дисциплине.

Из-за того, что я не ходил в школу, на меня смотрели как на дефективного. Дядю Стефана поразило мое невежество, и он попытался записать меня в школу, но поверхностная проверка показала мою полную неосведомленность в вопросах польской литературы и истории, не говоря уж об алгебре и геометрии.

Наконец мы узнали, что немцы капитулировали. Сигнальные ракеты и трассирующие пу-

ли прорезали небо, когда русские и польские солдаты устроили салют. [...]

Возрождались или заново создавались всевозможные организации. Мне нужно было куда-то присоединиться, и я записался к бойскаутам. Заполняя бланк, я написал: «Вилк, Роман». Помедлил на пункте «религия», потом написал: «Католик». Дело было не только в том, что моя настоящая религия могла бы помешать моему членству. Я просто чувствовал себя именно Романом Вилком, католиком. [...]

Отношения с дядей Стефаном становились все хуже и хуже, так что в конце концов тетя Теофила и дядя Давид взяли меня к себе. Втроем с семилетней дочкой Ромой они жили в тесной квартире вместе с целым семейством Горовицев. [...] Дядя Давид вновь открыл свой магазинчик, где продавалась сантехника и слесарный инструмент. Дела шли хорошо, ведь после войны нужно было много строить, и меня взяли помогать ему за прилавком. Я сразу стал великолепным продавцом и наслаждался жизнью, пока дядя Давид не занялся побочной деятельностью. Он закупил пластмассовые обложки для удостоверений личности и послал меня торговать ими на улице. Мне не нравилось таскать их на подносе и унизительно было предлагать ненужный товар равнодушным прохожим. [...]

Когда взрослых не было дома, я возглавлял театральные представления, которые мы устраивали с остальными ребятами. Превратив опрокинутый гардероб в сцену, мы одевались во взрослую одежду. Еще мы подобрали бездомного щенка, который потом исчез. Дядя Давид вроде бы тоже помогал искать его, но одна из девочек сказала, что он утопил его в реке, потому что в квартире и так тесно.

[...] Возможно, меня стимулировал вид собственного обнаженного тела, когда я раздевался в ванне после многих лет, проведенных в домах, где о ванных даже не слыхали, но так или иначе я узнал, что такое мастурбация. Это немного просветило меня по поводу того, почему взрослые поднимают такой шум вокруг секса. Беда в том, что я счел это занятие собственным изобретением, так что удовольствие портило сознание глубокой вины. [...]

Однажды один из уцелевших заключенных Маутхаузена привез весточку от отца. Я даже не помнил его почерк, да и вообще это было так хорошо, что даже не верилось, и я не расставался с запиской. Воспользовавшись случаем, дядя Давид попробовал объяснить мне, что мама не вернется. Я выслушал его, но в душе не поверил.

А однажды вечером, придя домой из магазина, я услышал на кухне до странности знакомый голос. Это был мой отец. Он пил водку с дядей Давидом и выглядел даже моложе, чем мне помнилось. Я бросился к нему с воплями радости, и он посадил меня к себе на колени. Столько времени меня никто так не ласкал! Несмотря на переполнявшую меня радость, я почувствовал себя неловко — я был уже слишком большой, чтобы сидеть на коленях. Почему-то я не смог рассказать отцу о Путеках, Бухала и жизни в Высоке. Мне хотелось забыть все это, к тому же я слишком стеснялся, чтобы объяснить ему, что чувствовал, как скучал без него и матери.

Он не упоминал о ней, я тоже. Он явно боялся прикоснуться к моему горю, а я боялся услышать его ответ, если задам роковой вопрос. Правду я узнал очень нескоро: она погибла в газовой камере через несколько дней после того, как ее забрали. Но даже и тогда у меня сохранялась надежда, что это ошибка и она вернется.

Сестра Аннетт выжила в Освенциме, но решила не возвращаться в Польшу, а уехала во Францию.

Отец провел с нами всего несколько дней, потом уехал по делам, а в Краков вернулся уже не один, а в сопровождении модной девушки с крашеными рыжими волосами.

С тех пор прошло много лет. Ванда, на которой он потом женился, со временем стала считать меня своим сыном. Поначалу же она недолюбливала меня так же, как и я ее. Их связь с отцом я воспринимал как предательство по отношению к матери.

С возвращением отца я не знал материальной нужды. Стал одеваться лучше и получать больше карманных денег, чем многие мои знакомые. Поскольку я упрямо отказывался жить с кем-либо из родственников, а с Вандой у нас отношения не складывались, отец стал снимать для меня комнату. Кроме того, нанял репетитора, чтобы помочь мне наверстать упущенное в образовании, и нашел школу, куда меня готовы были взять.

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Перевод с английского М.Теракопян

ПОВЕРХ ИСКУССТВА

Книгу, навеянную пережитым в годы оккупации и Сопротивления, Маргерит Дюрас предварила строчкой комментария, сводящегося к тому, что иной раз становится стыдно за литературу. Есть сюжеты, перед которыми вымысел беспомощен. Возможности беллетриста не так уж велики, ему лучше отступить, столкнувшись с материалом, не допускающим ни сочинительства, ни эстетизации, которая оборачивается профанацией, если не хуже. В таких случаях нужно только свидетельствовать, постаравшись быть до конца и немилосердно правдивым.

Та книга озаглавлена безыскусно, но выразительно: «Боль». Появившаяся к сорокалетию Победы, она искушала отнестись к рассказанному как к человеческому документу, тем более что текст, по уверениям Дюрас, представлял собой просто извлечения из дневника, относящиеся к описываемому времени. Дюрас, в ту пору начинающая романистка, делала эти записи в надежде когда-нибудь их использовать.

Но выяснилось, что как раз использовать их нельзя, а можно только воспроизвести, ничего не меняя в наспех, беспорядочно фиксируемых мыслях и чувствах. Вот этот беспорядок и ценен, так как создает эффект непосредственного присутствия при событии. И тем самым доносит реальность боли. А такое недоступно даже изощренной стилистике.

О самой знаменитой своей книге «Любовник» (1984, Гонкуровская премия), как и о «Любовнике из Северного Китая» (1991), отчасти продолжающем, отчасти оспаривающем ту старую повесть, Дюрас, наверное, могла бы сказать почти теми же словами. Да она, собственно, это и делает, настойчиво подчеркивая абсолютную фактологическую достоверность этих произведений. Доверившись автору, их следовало бы воспринять как автобиографические фрагменты и только. Как исповедальные мемуары в самом прямом значении слова. Но в данном случае доверие к автору не может быть безграничным. Даже если и в самом деле автор опирается на собственные дневники, как в книге о войне. Фактография? Но тогда зачем эти хронологические разрывы и перескоки, подчеркнутая фрагментарность, несколько имен героини, подчас вовсе не похожей на саму себя? Зачем весь лирический сюжет, связанный с драмой припоминания, никогда не приводящего к действительно правдивой картине? И отчего персонаж, за которым стоит юная Маргерит Дюрас, кажется только малознакомым, во всяком случае, неблизким литературным персонажем писательницы Дюрас, через сорок, через шестьдесят лет оглядывающейся на собственную жизнь?

Эти «зачем» и «отчего» будут возникать в сознании читателей французской романистки раз за разом, к какой бы из ее зрелых книг они ни обратились. Потому что истинное содержание ее книг — как раз попытка преодоления «литературы» ради «истины», насколько возможно полной, хотя полной она не может стать никогда. То, что традиционно называется автобиографическим жанром, для таких целей не подходит совершенно.

Парадокс в том, что преодоление достигается (если оно и правда достижимо) средствами новейшей поэтики. Борьба с «литературой» насквозь литературна, и стиль для Дюрас значит едва ли не все. Значит намного больше, чем материал и фактура: перипетии колониальной будничности, нравы парижской артистической среды...

Стиль, сразу же выдающий прилежную ученицу Пруста, у Дюрас заряжен игрой. Может быть, и мистификацией. Не в меру доверчивых он провоцирует и впрямь увидеть в повествовании главным образом даже слегка аффектированную откровенность. Но если не поддаваться первому впечатлению, окажется, что на самом-то деле стилю Дюрас присуща как раз непрозрачность. О героине мы знаем, кажется, все (от ее социальной жизни до сокровенных психологических и физиологических побуждений), но все равно она остается для нас в чем-то загадочной. Как и для автора, хотя эта героиня (по крайней мере, так нас призывают думать) — сама Дюрас.

Смолоду преследовавший ее стыд за литературу прежде всего и объяснялся тем, что литература не просто стремится к прозрачности, она ее навязывает, деформируя, искусственно выпрямляя действительность. Для Дюрас имитация документа, исповеди, биографически закрепленного эпизода оказывается более прямой и надежной дорогой к истине, чем безупречное владение подтекстом или потоком сознания. Но не забудем, что документ имитируется. Иначе говоря, принадлежит литературе.

Не суть важно, до какой степени реальны воссозданные в «Любовнике» обстоятельства любовного приключения. Очень вероятно, что в истории девоч-



Маргерит Дюрас

ки-подростка из французского квартала и почти тридцатилетнего китайца, который, как ни богат, принадлежит к касте нижестоящих, все соответствует требованиям буквалистски понимаемой правды. Известная пикантность ситуации, немедленно напоминающей о «Лолите», хотя тут чисто внешнее сходство, предопределила неизбежность узкобиографических прочтений, которые были уготованы и «Любовнику из Северного Китая». Но они-то и оказались самыми неверными. Ведь перед нами тот случай, когда прежде всего важно «как», а не «что».

К своей идее внелитературности общей установки — при подчеркнутой усложненности повествовательного языка — Дюрас подбиралась долго, еще начиная с прославившего ее сценария «Хиросима, моя любовь». Я помню премьеру фильма Алена Рене на I Московском кинофестивале, последний сеанс в «Ударнике», толпу у входа. Трудно доверять впечатлениям тогдашнего первокурсника, но чувство радикальной новизны, сопутствовавшей вполне безыскусному, не без примеси банальности рассказу, не стерлось даже сегодня.

Начиная с первого эпизода, когда вместо ожидаемой хроники — или хотя бы понятной метафоры — катастрофы на экране были сплетенные тела любящих, фильм разрушал стереотипное представление, сопрягающееся с заявленной в названии темой. Из смещающихся во времени воспоминаний, ассоциаций, сблизивших внешне несовместимые образные ряды, из недоговоренностей, неуверенных полупризнаний и травмирующих сцен ярости, которую язык не повернется назвать праведной, выплывала вызывающе камерная, частная история. И, отказываясь подводить к жестким выводам или однозначным обобщениям, она — для многих неожиданно — оказалась, быть может, самым убедительным художественным постижением причин, сделавших неотвратимым 6 августа 1945 года.

Уже потом я узнал, что поначалу никакого сценария не было, была только общая идея, а фильм создавался прямо на площадке, и напечатанный текст — запись по фильму. Вся эта импровизация преследовала цель избежать мнимо неопровержимых аналогий и параллелей, которые привели бы лишь к повторению клише — вроде того, что от взбесившейся истории никто не свободен даже в своем интимном существовании. Во всяком случае, отказ от таких клише, их молчаливое (это делается не полемическими выпадами, а самим характером композиции) опровержение — для Дюрас смысл всего ею созданного после «Хиросимы»: в литературе, в кино.

Подтверждают это оба «Любовника», а из работ в кинематографе — прежде всего «Женщина с Ганга» (1974) и «Индийская песня» (1976), снятые Дюрас по собственным произведениям. Ее картины принято описывать как экспериментальные, и тут не о чем спорить, но есть что уточнить. Речь идет не просто о новациях вроде несинхронности изобразительного и звукового ряда. Дюрас, оставаясь человеком искусства, намного больше озабочена необходимостью создать нечто существующее как бы поверх искусства, а значит, искупающее недостоверность, которая при некоторых обстоятельствах начинает восприниматься как постыдная. С таким ходом мысли, конечно, не все согласятся. Но необходимо признать, что свой творческий выигрыш есть и в этой установке. Несколько текстов и лент Дюрас послужат ручательством.

Их притягательность еще и в том, что существуют коллизии, мотивы, сюжеты, во французском контексте уже давно носящие на себе отпечаток личности Дюрас, настолько своеобразно они ею интерпретированы. Она нашла уникальное сочетание тривиальности, лиризма и ностальгии, так сильно чувствующееся в обоих «Любовниках». Она мастер сложной тональности, которая никак не сводится к шаблонам вроде неизбежно конфликтного соприкосновения разных этнических миров или неизменной мучительности запретного эроса. Не игнорируя эти напрашивающиеся контексты, она смогла наполнить их содержанием, неповторимым, как запечатленный ею человеческий опыт. Неординарный, а для кого-то, возможно, и шокирующий, но зато такой, за которым прочитывается многое из опыта кончающегося столетия.

АЛЕКСЕЙ ЗВЕРЕВ

10 Зак. 135

МАРГЕРИТ ДЮРАС

ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

Чанху

Эта книга могла бы называться «Любовь на улице» или «Роман о любовнике», или «И снова любовник».
В конце концов я оставила на выбор только два названия, наиболее емких и точных:
«Любовник из Северного Китая» или «Северный Китай».
В мае 90-го, год назад, я узнала, что он умер. Что его уже несколько лет нет на свете.
Что похоронен он в Садеке, что Голубой дом все еще существует и в нем живут его семья и дети.
Мне рассказали, что в Садеке его любили за доброту и простоту и что в конце жизни он стал очень набожным.
Я бросила работу, которой занималась.
И написала историю любовника из Северного Китая и Девочки: мне казалось, что в моем прежнем романе, в «Любовнике», об их любви все же сказано очень мало.
Я была безмерно счастлива, работая над этой книгой.
Целый год я отдала этому роману, став пленницей той поры — поры любви между китайцем и Девочкой.
В моей книге нет ничего о том, что было «после» — после отплытия корабля, то есть после отъезда Девочки.
Мне никогда не приходило в голову, что китаец когда-нибудь умрет, умрут его тело, кожа, плоть, его руки.
В тот год я вновь почувствовала себя юной, как когда-то, когда переплывала на пароме через Меконг.
На сей раз в процессе работы передо мной предстали в ослепительно ярком свете еще два персонажа:
Чанх и младший брат, «странный» ребенок.
Я жила в этом романе с этими людьми, и только с ними.
Я вновь научилась писать романы.

Маргерит Дюрас,
май 1991 года

Школьный двор, посередине — дом. Все двери и окна распахнуты. Праздничный вид. Из открытых окон и дверей доносятся вальсы Штрауса, Франца Легара, а также «Рамона» и «Китайские ночи». Повсюду — внутри, снаружи — струится вода.

Генеральная уборка дома. Его моют таким образом два-три раза в год. Соседские дети и слуги пришли посмотреть. Они тоже помогают, окатывают водой кафельный пол, стены, столы. Не прекращая работы, танцуют. Смеются. Поют.

Здесь царит веселье.

Мать, француженка, аккомпанирует им на пианино. Танцы происходят в одной из комнат, там, где стоит пианино.

Среди танцующих — очень красивый юноша, француз, он танцует с молоденькой девушкой, тоже француженкой. Они похожи друг на друга.

Девушка — та самая, у которой нет имени ни в этой книге, ни в той, что ей предшествовала, ни в самой первой.

Юноша — это Пауло, любимый младший брат той самой девушки, у которой нет имени.

Возле танцующих появляется еще один молодой человек: это Пьер. Старший брат.

Он останавливается в нескольких шагах от них и смотрит.

Долго смотрит на них.

Потом начинает действовать: расталкивает детей, которые в страхе разбегаются. Вплотную приближается к танцующим. Останавливается возле младшего брата и сестры.

D u r a s Marguerite. L'Amant de la Chine du Nord. Gallimard, 1991.
Журнальный вариант.

Он настроен решительно: хватает брата за плечи, толкает прямо к открытому окну и, точно шавку, вышвыривает на улицу, при этом вид у него такой, словно он выполняет неприятный долг.

Младший брат поднимается с земли и, сломя голову, убегает. Он что-то кричит, но слова разобрать невозможно.

Сестра бросается вслед за ним: выпрыгивает из окна и догоняет его. Он лежит, прижавшись к изгороди двора, плачет, дрожит, говорит, что предпочел бы умереть, чем вот так... Что так?.. Этого он не знает, он все уже забыл, он не упоминает имени старшего брата.

Мать снова заиграла на пианино. Но соседские дети не вернулись. И слуги вслед за детьми тоже покинули дом.

Темнеет. Обстановка та же.

Мать все еще здесь, где только что было так весело.

В доме наведен порядок. Мебель поставлена на место.

Мать ничего не ждет. Она у себя в королевстве, ее королевство — семья.

Мать уже ничему не может помешать. И не сможет.

Случится то, что и должно случиться.

Мать в глубоком отчаянии.

Старший брат смотрит на мать. Улыбается ей. Мать его не видит.

Книга.

Фильм.

Ночь.

Слова, звучащие здесь, — они из книги.

Их произносит безликий голос.

Очень молодой.

Очень тихий.

Прямая улица. Освещенная фонарями.

Видимо, щебенка.

Старая улица.

Обсаженная гигантскими деревьями.

Очень старая улица.

По обе стороны этой улицы — белые многоэтажные виллы. Они окружены парками и решетками.

Захолустное местечко на юге французского Индокитая.

1930 год.

Французский квартал.

Улица во французском квартале.

У ночи аромат жасмина.

К аромату жасмина примешивается пресный, сладковатый запах реки.

Кто-то идет перед нами. Но только не та, чей голос звучит здесь.

Это очень молодая девушка, скорее, даже девочка. Да, именно девочка. У нее плавная походка. Она босая. Стройная. Возможно, даже худая. Ноги... Да... вот именно... Девочка. Подросток.

Она идет к реке.

В самом конце улицу заливает яркий желтый свет, там веселье, крики, песни, смех, там — река. Меконг.

Джонки.

Начало дельты. И конец реки.

Вдоль дороги тянется парк, оттуда доносится музыка. Там играет пластинка. Забытая пластинка играет в пустынном парке.

Видимо, здесь, за оградой парка, только что веселились люди. На пластинке — модный вот уже несколько месяцев американский танец.

Девушка сворачивает к парку, она хочет посмотреть на то место за решеткой, где танцевали и веселились. Мы следуем за ней. Она останавливается у ограды.

Фонарь высвечивает в полумраке белую дорожку. Она пустынна.

Но вот появляется женщина в длинном темно-красном платье, она медленно движется по белой ленте дорожки. Женщина поднимается от реки.

И исчезает в доме.

Вечеринка, видимо, закончилась раньше из-за жары. Осталась лишь забытая в пустынном парке пластинка.

Женщины в красном не видно. Она в доме.

Второй этаж дома погружается в темноту, зато очень скоро в окнах первого этажа появляется свет.

Дорожка пустынна.

Женщина в красном так и не появилась.

Девушка возвращается на дорогу. Исчезает за деревьями. Потом появляется вновь. Она опять идет к реке.

Вот она перед нами. В желтом уличном свете ее лицо, как и раньше, видно плохо. И все же кажется, что она — да, да, очень молода. Совсем еще девочка. Белая.

Гаснет фонарь, освещавший дорожку в парке. Женщина в красном так и не вернулась.

Остается лишь слабый свет в самом доме.

Вскоре после того, как погасла дорожка, из дома доносится мелодия вальса. Его играют на пианино. Этот вальс уже звучал в какой-то книге. Только никто не помнит, в какой.

Девушка останавливается. Слушает. Мы видим, как она слушает.

Она повернула голову в ту сторону, откуда доносится музыка, и закрыла глаза. Ее невидящий взгляд устремлен в одну точку.

Теперь нам лучше видно ее. Да, так и есть, она очень молода. Совсем еще девочка. Она плачет.

Стоит неподвижно. И плачет.

В фильме этот вальс никак не будет назван.

Здесь, в книге, мы скажем: «Вальс-отчаяние».

Она будет слушать его и после того, как он закончится.

В фильме и здесь, в книге, молодая девушка будет называться Девочкой.

Девочка исчезает из кадра. Камера больше не направлена на нее, но только на то место, где была вечеринка.

Камера еще раз медленно обшаривает место, которое мы только что видели, потом поворачивается в ту сторону, куда ушла Девочка.

Улица пустынна. Реку не видно.

Становится светлее.

Тут больше не на что смотреть, только на прямую и темную улицу.

Калитка.

Школьный двор.

Та же ночь. Та же Девочка.

Школа. Земля во дворе плотно утрамбована.

Блестящая земля, утоптанная голыми ногами местных ребятишек.

Французская школа. Так написано на воротах: «Женская французская школа города Виньлонга».

Девочка открывает калитку.

Закрывает ее.

Пересекает пустой двор. Входит в прилегающий к школе дом.

Мы теряем ее из виду.

Остаемся в пустом дворе.

В пустоте, которая возникла после ухода Девочки, вновь, в третий раз, слышится музыка, ее прерывают резкие, пронзительные крики, смех. Как и каждую ночь, по селению проходит нищенка с берегов Ганга. Она стремится выйти к морю, на дорогу в Читтагонг, дорогу мертвых детей и азиатских нищих, которые испокон века пытаются добраться до богатых рыбой вод Сонг-Ма.

Спальня матери и Девочки.

Типичная колониальная спальня. Полутемная. Без ночного столика. Ее освещает единственная лампочка. Из мебели: большая двуспальная железная кровать, очень высокая, и зеркальный шкаф. Типичная колониальная кровать: покрыта черным лаком, украшена медными шарами по четырем углам тоже черного балдахина. Похожа на клетку. Кровать закрыта до самого пола огромной белой сеткой от комаров, рыхлой, как снег. Подушек нет, только жесткие валики из конского волоса. Покрывала тоже нет. Ножки кровати утопают в ведрах с мокрым песком: это главное оружие в борьбе с бедствием колоний — комарами тропической ночи.

Мать лежит на кровати.

Она не спит.

Она ждет свою дочь.

А вот и дочь. Заходит в комнату. Пересекает ее. Кажется, ее силуэт, ее платье нам знакомы. Да, это та самая Девочка, что шла к реке по старой улице вдоль парка.

Она принимает душ. Шум воды.

Возвращается.

Теперь ее можно разглядеть получше. Да. Совершенно очевидно, она еще совсем девочка. Худенькая, грудь едва-едва наметилась. Длинные рыжевато-каштановые вьющиеся волосы, на ногах — сабо местного производства, деревянные, но легкие, с кожаными ремешками. Глаза у нее светло-зеленые с коричневыми прожилками. Говорят, такие же были у ее покойного отца. Да, это та самая Девочка со старой улицы, которая плакала над Вальсом. Та самая, которая знает, что этот Вальс играла женщина в темно-красном платье: мы видели ее на белой дорожке. Знает она и то, что только ей одной, этой самой Девочке, известны такие вещи. Ей одной во всем поселке и даже за его пределами. Итак, это Девочка. На ней ситцевая белая рубашка с бретельками, сшитая До, такая же, как у ее матери.

Девочка раздвигает сетку от комаров, быстро подтыкает ее края под матрас, проскальзывает в образовавшуюся щель и снова опускает сетку. Мать так и не уснула. Она садится рядом с Девочкой и заплетает ей косы на ночь. Она делает это машинально, не глядя.

Издалека едва слышно доносится шум поселка, который утихнет только на рассвете.

Девочка спрашивает:

— Ты видела Пауло?

— Он приходил, поел в кухне с Чанхом. Потом снова ушел.

Девочка говорит, что ходила к парку, где была вечеринка, посмотреть, нет ли его там, но вечеринка кончилась, и в парке никого не было.

А еще она говорит, что позднее опять пойдет искать его, ей известно, где он прячется. И вообще она спокойна, только когда он далеко от дома. Он всегда ждет, что она придет и заберет его, потому что боится возвращаться один, боится, что Пьер подкараулит его и набросится опять. Мать отвечает, что она, наоборот, боится, когда Пауло нет дома, боится змей, сумасшедших... это так ужасно, когда он совсем теряет рассудок и убегает куда глаза глядят... Ведь с такими детьми может случиться что угодно.

Девочка боится Пьера. Боится, что он убьет Пауло. Что он убьет его, даже не понимая, что делает, так она говорит.

— Ты лжешь, — вдруг накидывается она на мать. — Ты боишься не за Пауло. Ты боишься только за Пьера.

Мать не понимает, что говорит ей дочь. Она долго смотрит на нее неожиданно нежным

взглядом, словно не слышала только что сказанных слов. И заговаривает совсем о другом.

— Ты вот собираешься писать книги. О чем?

— О Пауло, — кричит Девочка. — О тебе. И о Пьере тоже, но только для того, чтобы там с ним наконец разделаться. — Она резко поворачивается к матери и, прижавшись к ней, начинает плакать. — Ну почему ты любишь его одного, а нас не любишь совсем!.. — кричит она еле слышно.

— Я люблю вас одинаково всех троих, — лжет мать.

— Это ложь, ложь! — снова кричит Девочка. Она любой ценой готова заставить мать замолчать. Готова ударить ее. — Ты лгунья... Скажи правду хоть раз в жизни... Почему его, а не нас?

Молчание.

— Не знаю, почему, — выдыхает мать.

Долгая пауза.

— И никогда не знала, — добавляет она.

Девочка бросается на мать, плача, обнимает ее. Закрывает ей рот рукой, чтобы заставить ее замолчать.

Матери все равно, что с ней делают, пусть даже оскорбляют. Она все еще пребывает в другом жизненном измерении — своей безоглядной любви к старшему сыну. Где она одинока. Потеряна. Но защищена от гнева других.

Голос Девочки становится умоляющим, но на мать это не действует.

— Если он не уедет отсюда, рано или поздно он все равно убьет Пауло. Ты прекрасно это знаешь. Вот что страшно.

Совсем тихо, шепотом, мать говорит, что она и вправду это знает. И потому вчера вечером написала в Сайгон письмо с просьбой об отправке ее сына обратно во Францию.

Девочка рывком садится на кровати. У нее вырывается глухой крик облегчения и боли.

— Это правда?

— Да.

— Точно?

— Да, да. Позавчера, — говорит мать, — он опять украл опиум из курильни. Я заплатила, но в последний раз. А потом написала в Управление по репатриации. И сразу отнесла письмо на почту.

Девочка опять обняла мать. Мать не плачет: она словно мертвая.

Плачет Девочка, совсем тихо:

— Как это ужасно, что нам пришлось дойти до такого... как ужасно!

Мать говорит, что, конечно, это так, но она совсем запуталась... Да, наверное, это и в самом деле ужасно, но она, мать, просто перестала что-либо понимать. Мать с дочерью лежат обнявшись. Мать так и не проронила ни единой слезинки. Словно жизни в ней совсем не осталось.

Девочка спрашивает, знает ли брат, что скоро уедет.

Мать говорит, что нет, не знает. И она не представляет, как сказать ему, что все кончено.

Мать гладит дочь по голове.

— Ты не должна страдать из-за него, — говорит она. — Как ни горько это сознавать матери, но он того не стоит. Ты должна это знать: Пьер не стоит того, чтобы из-за него страдали.

Девочка молчит. Мать продолжает:

— То есть, я хочу сказать, что Пьера уже не спасешь. Слишко поздно... Он человек конченый! Он погиб!

— И потому ты так его любишь! — вырывается у Девочки с рыданиями.

— Не знаю, не уверена... Хотя... Да, конечно, и потому тоже... Ну, а ты плачешь... Ты ведь поэтому плачешь...

Мать обнимает Девочку.

— Но тебя с Пауло я тоже очень люблю... — говорит она.

Девочка отстраняется от матери, смотрит на нее. Понимает, что мать сказала это просто так, не думая. Ей хочется выть от злости, отплатить матери, обидеть ее, убить. Но она только улыбается ей.

Мать снова заговаривает со своей «маленькой дочкой», самой младшей из своих детей. Говорит ей, что не только из-за опиума она решила расстаться с Пьером, отправить его обратно во Францию. Есть и другие причины.

— Месяц или два тому назад, точно не помню, я была в комнате До, а вы с Пауло пришли обедать. Я к вам не вышла. Я не раз уже такое проделывала: пряталась в комнате До, чтобы тайком поглядеть на всех вас вместе. Чанх, как обычно, поставил на стол вяленое мясо с рисом и ушел к себе. Пауло положил еду себе в тарелку. Потом появился Пьер. Пауло взял себе самый большой кусок, и ты ничего ему не сказала. Но когда появился Пьер, ты испугалась. Пьер не сразу сел за стол. Он сначала взглянул на свою пустую тарелку, потом перевел взгляд на тарелку Пауло. И засмеялся. Неестественным, страшным смехом. Я еще подумала, что когда он умрет, на его лице навсегда застынет вот такая улыбка. Пауло сначала тоже засмеялся.

— Я пошутил, — сказал он.

Пьер взял кусок мяса из тарелки Пауло и переложил в свою. Набросился на него и сразу проглотил, точно собака. А потом взвыл, да, точно как собака:

— Жалкий кретин, ты же прекрасно знаешь, что большие куски только для меня!

— Почему для тебя? — закричала ты.

— Потому! И хватит об этом, — отрезал он.

И тогда ты закричала очень громко. Я даже испугалась, что тебя услышат на улице.

— Чтоб ты сдох! — кричала ты.

Пьер сжал кулаки, готовый ударить Пауло по лицу. Пауло заплакал.

— Вон! Вон отсюда сию же минуту! — крикнул Пьер.

И вы с Пауло тут же убежали.

Девочка просит прощения у матери за то, что кричала на нее. Обе плачут, лежа рядом.

Мать говорит:

— Тогда-то я и начала понимать, что должна остерегаться себя самой. И что Пауло угрожает опасность из-за меня. И наконец, я написала в Сайгон, попросила отправить Пьера во Францию. Пьер... В нем угроза, смертельная угроза...

Молчание. Мать поворачивается к дочери, по лицу ее текут слезы.

— Не будь тебя, Пауло давно уже не было бы в живых. И я всегда это знала. Да, я это знала — вот что самое ужасное.

Долгое молчание.

Девочку охватывает ярость.

— Зато ты не знаешь, что я люблю Пауло. Больше, чем тебя. Больше всего на свете. Из-за тебя и Пьера Пауло уже давно живет в страхе. Пауло для меня жених, сын, он самое большое мое сокровище...

— Знаю.

— Нет, ты не знаешь! Ничего ты не знаешь!

Девочка успокаивается. Снова обнимает мать. Говорит ей с неожиданной нежностью:

— Ничего ты не знаешь. И должна наконец это понять. Ничегошеньки. Тебе только кажется, что ты знаешь, но все не так. Да, про Пьера ты кое-что знаешь. А про нас с Пауло — нет, про нас ты ничего не знаешь. Ты тут не виновата. Но это так. Впрочем, все это ерунда. Правда, ерунда. Не думай об этом.

Молчание.

У матери застывшее, испуганное лицо.

На лице Девочки тоже написан страх. Они, словно окаменев, смотрят друг на друга. И вдруг опускают от стыда глаза.

Вернее, это мать опускает глаза. Она молчит. У нее убитый вид. А потом она, как видно, вспоминает о сыне, которого нет дома, и кричит:

— Беги, поищи Пауло... Скорее! Мне вдруг стало страшно за него. — И добавляет. — Завтра у тебя начинаются занятия в лицее, ты должна приучиться ложиться пораньше, а то стала совсем, как я, — настоящая полуночница.

— Мне все равно.

— А мне нет.

Девочка стоит в дверях столовой, которая выходит на большой школьный двор. Все окна и двери в доме открыты.

Мы видим ее со спины, она стоит лицом к террасе и улице.

Она ищет младшего брата. Смотрит по сторонам. Спускается во двор, мелькает между деревьями. Заглядывает под свесившиеся до земли ветки.

Внезапно она словно растворяется в лунном свете, потом появляется вновь.

Мы видим ее в разных уголках двора. Она босая, тихая, одета в детскую ночную сорочку.

Исчезает в пустой классной комнате.

Вновь появляется во дворе, освещенном луной.

Наконец она останавливается, глаза ее устремлены в одну точку. Она смотрит на Пауло, своего младшего брата, с которым танцевала днем. Он спит на школьном балконе, притулившись у стенки, укрывшись от лунного света. Девочка подходит к нему вплотную. Ложится рядом с ним, благоговейно смотрит на него.

Он спит глубоким сном. Глаза чуть приоткрыты, как бывает у таких детей, как он. Лицо гладкое, совершенно чистое, типичное для ребенка «со странностями».

Девочка целует его лицо, руки, сложенные на груди, зовет, тихо зовет: «Пауло!»

Пауло спит.

Девочка поднимается и зовет его еще тише: «Пауло! Сокровище мое! Мальчик мой!»

Пауло просыпается. Смотрит на Девочку. Не сразу, но узнает ее.

— Пойдем спать, — говорит она.

Пауло встает. Идет за ней.

Ночные птицы поднимают крик.

Младший брат останавливается. Слушает птиц. Снова идет вперед.

— Ты не должен больше никогда бояться. Ничего. И никого. Даже Пьера. Слышишь? Никогда. Поклянись.

Младший брат клянется. И тут же обо всем забывает.

— Луна не дает птицам спать, — говорит он.

Дети уходят. Двор пустеет. Мы теряем их из виду. Очень скоро они появляются вновь. Ходят по школьному двору. Молчат.

Девочка останавливается, показывает на небо.

— Посмотри на небо, Пауло, — говорит она.

Пауло останавливается и смотрит на небо.

— Небо... птицы... — повторяет он несколько раз.

До самых концов земли простирается небо, оно словно покрыто голубым лаком, усыпанным блестками.

Брат с сестрой вместе смотрят на небо. А потом каждый из них смотрит на небо по отдельности.

Со стороны улицы появляется Чанх и идет к ним.

Мы снова видим голубое небо, усыпанное блестками.

Потом мы слышим вальс без слов, «Вальс-отчаяние», который насвистывает Чанх. Задний план — неподвижная голубизна неба.

Мать. Она часто напоминала детям, что родина их, ее детей, — Индокитай. Потому что здесь они родились, здесь она встретилась с их отцом, единственным мужчиной, которого любила. Этого мужчину они совсем не знали, потому что были слишком маленькими, когда он умер, и после его смерти они все еще были слишком маленькими, и мать очень редко рассказывала о нем, чтобы не омрачать их детства. Тем более что прошло уже столько времени, и всю ее жизнь заполнила любовь к детям. Тут мать начинала плакать. Тогда Чанх пел на незнакомом языке песню о своем детстве, он рос на границе с Сиамом, пока мать не нашла его и не привезла к себе в бунгало. Она поселила его вместе со своими детьми, чтобы, как она объясняла, он мылся и ел каждый день и научился говорить по-французски.

Девочка тоже о чем-то вспоминала и плакала вместе с Чанхом, когда он пел свою «Песню далекого детства», как он ее называл, — песню на мотив «Вальса-отчаяния».

Река Меконг.

Паром на реке. Тот самый, что описан в предыдущих книгах.

Тот самый, что ходит через Меконг.

На пароме — автобус для туземцев и длинные черные «Леон Болле».

Паром отчаливает от берега.

После отплытия Девочка выходит из автобуса. Смотрит на реку. Смотрит на элегантного китайца, сидящего в большом черном автомобиле.

Девочка одета и накрашена, как молодая девушка из других книг: платье из желтоватого шелка местной выделки, мягкая фетровая мужская шляпа цвета розового дерева, с прямыми полями и широкой черной лентой — само «детство и невинность», поношенные бальные туфельки из черной парчи, расшитые бисером, с совершенно стоптанными каблуками.

Из лимузина выходит китаец, но не тот, что был в предыдущей книге, — другой китаец, из Маньчжурии. Он отличается от того, что был раньше, но не очень: пожалуй, чуть покрепче того, чуть посмелее. Красивее и выглядит более здоровым. Он больше похож на «киногероя». И с Девочкой не так робеет.

Девочка же осталась точно такой, какой была раньше: маленькая, худенькая, бесстрашная, в ней трудно разобраться, трудно понять, какая она на самом деле, она, пожалуй, не так красива, как может показаться на первый взгляд. И очень бедна, бедна потомственной бедностью, ее деды и прадеды были фермерами и сапожниками. Она прекрасно учится по-французски, но Францию ненавидит, любит страну, где она родилась и где прошло ее детство, розовое мясо бифштексов ей отвратительно, она мечтает о мужчинах слабых и страстных, которые ей еще не встречались. Читает она запоем, жадно вглядывается в мир, она дерзка и свободна.

Он — типичный китаец. Высокий китаец. Белокожий, как все северные китайцы. Очень элегантен. На нем шелковый костюм и английские темно-рыжие туфли, такие носят в Сайгоне молодые банкиры.

Он смотрит на Девочку. Она — на него. Они улыбаются друг другу. Он подходит.

Он курит «555». Она еще очень молоденькая. Он протягивает ей сигарету, рука едва заметно дрожит.

— Вы курите?

Девочка отрицательно качает головой: нет.

— Простите... Для меня такая неожиданность встретить вас здесь... В это трудно поверить...

Девочка не отвечает. Не улыбается. Она пристально смотрит на него. У нее пронзительный взгляд — пожалуй, так можно его определить. И наглый. Бесстыжий, как сказала бы ее мать и добавила бы: «Нельзя так смотреть на людей». Кажется, Девочка не очень-то понимает, что ей говорит китаец. Она разглядывает его костюм, его автомобиль. Вокруг него витает аромат дорогого одеколона и менее ощутимые ароматы опиума и шелка, легкого шелка, янтарного шелка. Она разглядывает все по порядку. Шофера, автомобиль и опять его, китайца. В ее глазах — детское любопытство, беззастенчивое и ненасытное. Китаец с интересом наблюдает, как она рассматривает все эти диковинки, встретившиеся ей сегодня на пароме.

В нем тоже пробуждается любопытство.

— Что это у вас за автомобиль? — спрашивает Девочка.

— «Моррис Леон Болле».

Девочка пожимает плечами: она не знает такой марки.

— Никогда не слышала такого названия... — со смехом говорит она.

Он смеется вместе с ней.

— Кто вы? — спрашивает она.

— Я живу в Садеке.

— Где именно?

— На реке. Большой многоэтажный дом. Самая окраина Садека.

Девочка задумывается, потом догадывается:

— А-а, Голубой дом...

— Именно. Голубой.

Он улыбается. Она смотрит на него.

— Я никогда не видел вас в Садеке, — говорит он.

— Мама получила назначение в Садек два года назад, а я живу в пансионе в Сайгоне. Поэтому вы нас и не видели.

Молчание.

— Вы, наверное, скучаете по Виньлонгу... — говорит китаец.

— Да. Ничего красивее я в жизни не видела.

Они улыбаются друг другу.

— Ну, а вы? — спрашивает Девочка.

— Я только что из Парижа. Учился во Франции три года. Вернулся всего несколько месяцев назад.

— А чему вы учились?

— Да ничему особенному, это совсем неинтересно. А вы?

— Я готовлюсь к экзаменам на бакалавра в колледже «Шасслу-Лоба». Живу в пансионе «Льотей», — отвечает она. И добавляет, словно это очень важно: — Я родилась в Индокитае. Братья мои тоже. Все мы родились здесь.

Девочка смотрит на реку. Китаец заинтригован. Он больше не боится ее. Он улыбается.

— Я могу подвезти вас в Сайгон, если хотите, — предлагает он.

Она не раздумывает. Что тут думать? Автомобиль и впридачу этот насмешливый китаец. Она довольна. Это видно по тому, как улыбаются ее глаза. Она расскажет о «Леон Болле» младшему брату Пауло. Уж это-то он поймет.

— Не откажусь.

Китаец по-китайски говорит своему шоферу, чтобы тот взял чемодан Девочки из автобуса и перенес его в «Леон Болле».

Автомобили съезжают с парома. Они уже на берегу. Следом за ними сходят и люди. Останавливаются возле уличных торговцев. Девочка смотрит на сладости: приготовленные из кукурузы, растертой в кокосовом молоке, подслащенные патокой, они разложены в пакетики из банановых листьев.

Китаец покупает Девочке пакетик. Она берет его. И мгновенно расправляется с его содержимым. «Спасибо» она не говорит.

Откуда она такая взялась?

Она такого хрупкого сложения, что могла бы сойти за метиску, только для метиски у нее слишком светлые глаза.

Он заметил, как жадно она набросилась на угощение. Неожиданно он обращается к ней на «ты».

— Хочешь еще?

Ему смешно, это ясно. Она отказывается, говорит, что больше не хочет.

Еще один паром отходит от противоположного берега. Плывет по реке.

Вдруг Девочка застывает на месте и, как завороженная, смотрит на приближающийся паром. Она забыла о китайце.

На том пароме она узнала открытый черный автомобиль женщины в красном платье, женщины Ночного Вальса.

Китаец спрашивает, кто эта женщина.

Девочка медлит с ответом. Не отвечает. Наконец решается. И с каким-то необъяснимым упоением выговаривает:

— Это госпожа Стреттер. Анна-Мария Стреттер. Супруга главного управляющего. В Виньлонге ее называют А.М.С.

Она улыбается, словно извиняясь за то, что так много знает.

Китаец заинтригован. Кажется, он уже слышал в Садеке имя этой женщины, но толком ничего не знает. И все же, все же о чем-то это имя ему говорит...

— У нее очень много любовников, вот о чем говорит вам это имя...

— Пожалуй... да... Должно быть, так оно и есть...

— Один из ее любовников — он был очень молод — даже покончил с собой из-за нее, во всяком случае, так говорят.

— Она красива... я думал, она моложе... я слышал, она немного не в себе, это правда?

Но на этот счет у Девочки нет собственного мнения.

— Об этом я ничего не знаю, — отвечает она.

Снова автомобиль. Они отъезжают. Дорога в Сайгон. Китаец пристально смотрит на Девочку. Он обращается к ней то на «ты», то на «вы» — обращение на «ты» еще не вошло в привычку.

Только теперь он понимает, как она бедна. Замечает изношенные туфельки из черной парчи, картонный чемодан, сработанный туземными умельцами, мужскую шляпу. Он смеется. Услышав его смех, она смеется вместе с ним.

— Вы ходите в лицей в таких туфлях?

Девочка смотрит на свои туфли. Может быть, впервые она видит их в истинном свете. Она смеется вместе с ним. Она говорит: «Да...»

— И в этой шляпе?

— Да. В ней.

Она смеется еще веселей. Такой естественный, такой неудержимый смех. Он смеется вместе с ней, точно так же.

— Знаете... Она вам очень идет... эта шляпа, это удивительно, до чего она вам идет... Словно она была сделана специально для вас...

— А туфли? — спрашивает она, смеясь.

Китаец снова покатывается со смеху.

— Насчет туфель не знаю.

Они прямо умирают от смеха, глядя на черные туфли.

И вот тут, на этом самом месте, после приступа этого неудержимого смеха в нашей истории вдруг случается крутой поворот.

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Перевод с французского М.Архангельской

«ДОРОГА НА КРАЙ ЖИЗНИ», 11 ч.
ТОО «Антик 100», Россия, 1995.
Автор сценария Г.Бокарев. Режиссер Р.Мурадян. Оператор Б.Шапиро. Художник В.Бакуев. Композитор В.Рубашевский. Звукооператор Л.Шутова. Продюсер Р.Мурадян.
Роли исполняют: З.Бапинаев, Б.Мулаев, Н.Фатеева и другие.
Права проката: ТОО «Антик 100».
Тел. 143–70–82.

«В ОБЪЯТИЯХ ЦИКЛОНА» (CYKLONE), 8 ч.
«Коначини Продукториа Фильмика Риал», Италия, 1990.
Автор сценария и режиссер Рене Кардона. Оператор Леон Санчес. Композитор Риз Ортолани.
Роли исполняют: Артур Кеннеди, Кэррол Бэйкер, Андрэ Гарсиа.
Права проката: ТОО «Грэком».
Тел. 406–52–93.

«ВЫШЕДШИЙ ИЗ ИГРЫ» («ЭРИК») (ONE MANOUT) (ERIK), 9 ч.
«Эс Си Интертейнмент Корп.», США, 1993.
Автор сценария и режиссер Майкл Кеннеди. Оператор Людек Богнер. Художник Джон Дондерман. Композитор Михаэль Дана. Продюсер Николас Стилиадис.
Роли исполняют: Стивен Макхатти, Дебора Ван Валкенбург.
Права проката: ТОО «Риси».
Тел. Йошкар-Ола, 54–068.

«ГЛАДИАТОР–ПОЛИЦЕЙСКИЙ» (GLADIATOR COP), 10 ч.
«Эс Си Интертейнмент Корп.», «Корктаун Филмз Инк.», США, 1994.
Авторы сценария Пако Альварес. Николас Стилиадис. Режиссер Ник Ротандо. Оператор Эдгар Эггер. Художник Раймонд Лоренс. Композиторы Ален Дэвис, Гай Зарефа. Продюсеры Пако Альварес, Николас Стилиадис.
Роли исполняют: Лоренсо Ламас, Клер Стэнфилд и другие.
Права проката: ТОО «Риси».
Тел. Йошкар-Ола, 54–068.

«КРАСНАЯ КРОВЬ АМЕРИКАНСКОЙ ДЕВУШКИ» («ЗОВ ЛЮБВИ») (RED BLOODED AMERICAN GIRL), 9 ч.
«Эс Си Интертейнмент Корп.», «Призм Интертейнмент», США, 1990.
Автор сценария Алан Мойлс. Режиссер Дэвид Блис. Оператор Людек Богнер. Композитор Джим Мензи. Продюсер Николас Стилиадис.
Роли исполняют: Эндрю Стивенс, Хезер Томас, Кристофер Пламер.
Права проката: ТОО «Риси».
Тел. Йошкар-Ола, 54–068.

«МАЛЕНЬКИЙ МСТИТЕЛЬ», 9 ч.
«Таджикфильм», Таджикистан, 1992.
Автор сценария Л.Махкамов. Режиссер Г.Александров. Оператор О.Хамидов. Художник В.Птицын. Композитор Г.Александров. Звукооператор Н.Ковалева.
Роли исполняют: Хашим Рахимов, Хасан Ибрагимов, Зарина Ревазова и другие.
Права проката: СП «Кредо-Аспек».
Тел. 291–72–69.

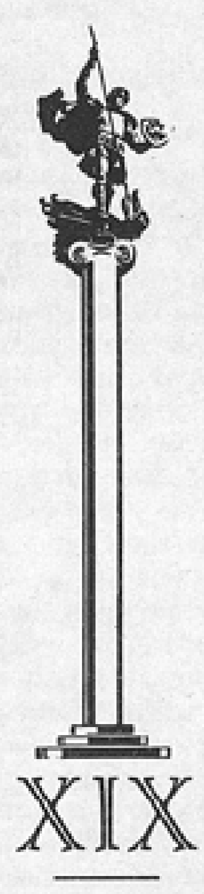
«МСТИТЕЛЬ» (BOUNTY TRACKER), 7 ч.
«Имидж Организейшн», США, 1992.
Автор сценария Кэролайн Олсон. Режиссер Керт Андерсон. Оператор Кен Арлидж. Композитор Ричард Бауэрс. Продюсер Пьер Дэвид.
Роли исполняют: Лоренсо Ламас, Матиас Хьюс, Синди Пасс.
Права проката: ТОО «Фирма Пирамида».
Тел. 216–84–54.

«ПРОКЛЯТЫЙ ГАЗОН, ИЛИ ЛЮБОВЬ ВТРОЕМ» (GAZON MAUDIT), 10 ч.
«Ренн прод.», «ТФ–1 Филм прод.», «Ле Филм флам», «Канал+», Франция, 1995.
Автор сценария и режиссер Жозиана Баласко. Оператор Жерар де Баттиста. Композитор Манюэль Малу. Продюсер Пьер Грюстейн.
Роли исполняют: Виктория Абриль, Жозиана Баласко, Ален Шаб.
Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-Медиа».
Тел. 229–67–13.

«ТУПОЙ И ЕЩЕ ТУПЕЕ» (DUMB & DUMBER), 11 ч.
«Нью Лайн Синема», «Тернер», «Брод Кревой», «Стив Стэблер», «Чарлз Уэсслер», «Моушн Пикчерз Корп.», США, 1994.
Автор сценария Беннет Иеллин. Режиссер Питер Фарелли. Оператор Марк Ирвин. Художник Сидни Бартоломью-мл. Композитор Тод Рантгрен. Продюсер Бредли Дженкел.
Роли исполняют: Джим Керри, Джефф Дэниелс, Лорин Холли.
Права проката: АОЗТ «СЭФ-Кинотон».
Тел. 290–34–12.



В первых номерах следующего года мы планируем начать
публикацию воспоминаний Валентины Малявиной
«Услышь меня, чистый сердцем!».
В этой книге, написанной в жанре лирической исповеди,
автор опирается скорее на свой человеческий, чем
специфический актерский, опыт.
Описание съемок, репетиций, фильмов, театральных спектаклей,
портреты коллег, то мимолетные, то подробные, но неизменно яркие — все это, конечно, есть в мемуарах актрисы,
работавшей с выдающимися мастерами
и сыгравшей немало известных ролей на сцене и на экране.
Однако под ее пером собственная творческая биография — всего лишь фон для размышлений о времени, о жизни, о самой себе.
При всем своем стилистическом простодушии
эти воспоминания в некотором роде — книга бытия.
Такой она сложилась.
Из многочисленных дневников, которые Валентина Малявина
вела с юности, не прерывая записи ни в зоне, ни на поселении,
куда ее забросила судьба.



XIX

МОСКОВСКИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ

КИНО

ФЕСТИВАЛЬ

СИМПОЗИУМ

ПОСТСОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО В ПОИСКАХ НОВОЙ ИДЕОЛОГИИ

ЛЕВ КАРАХАН

Журнал «Искусство кино» продолжает публикацию материалов симпозиума, который был организован «Фондом поддержки и развития искусства кино» в рамках XIX Московского международного кинофестиваля (июль 1995 года).
В этом номере: Лев Карахан, кинокритик; Борис Хазанов, культуролог (Германия); Владимир Падунов, культуролог, литературовед (США); Мария Розанова, публицист (Франция); Андрей Синявский, писатель (Франция); Вадим Царев, культуролог, Михаил Гуревич, киновед (США); Олег Генисаретский, культуролог; Михаил Рыклин, философ.

Единственный общий знаменатель, к которому почему-то приводят наши споры об идеологии, — это неприязнь и даже ненависть к идеологии как таковой.

Чем же она провинилась, если, воспользовавшись словарным определением, предположить, что идеология — это «система взглядов и идей», то есть понятие, лишенное какого бы то ни было изначально негативного смысла?

Мне хотелось бы взять идеологию под защиту. Не конкретную идеологию, что сделал режиссер Александр Митта: в его представлении «новое имперское сознание», почти как красота у Достоевского, должна спасти мир, а идеологию, которая служит важнейшим формообразующим фактором всякой культуры.

Скорее, не идеология перед нами, а мы перед идеологией виноваты. Прежде всего потому, что никак не отучимся ставить знак равенства между идеологией вообще и идеологией, которая более семидесяти лет господствовала на российских просторах. Очень похоже, что Митта апеллирует, по сути, именно к этой идеологии. Разве не в «имперское сознание» превращался на практике «пролетарский интернационализм»? Сегодня уже многие в кинематографе готовы мириться с самой отвратительной тоталитарной государственной идеологией ради спасения искусства или, точнее, ради «легких» государственных денег на кино.

Надо, как мне кажется, не переодевать понятия, стараясь сделать их более привлекательными, а очистить их. Произвести то, что Борис Хазанов в одной из своих статей для «Искусства кино» назвал «денацификацией словаря». Таким словам, как «родина», «партия», «народ», «идеология», необходимо вернуть их первоначальный смысл. В послевоенной Германии это было сделано, как и многое другое, что способствовало необратимости прошлого. У нас — нет.

Впрочем, есть и еще один более существенный, долгоиграющий фактор, который определяет наши драматические отношения с идеологией. Сегодня, в час между собакой и волком, или (если пользовать-

ся названиями новых фильмов) когда «время печали еще не пришло», а надежды на то, что «все будет хорошо», не иссякли, когда не идеология ищет нас, а мы, беспризорники, ищем идеологию, когда развиднелся исторический горизонт, нетрудно увидеть, что в России идеология постоянно находится на подозрении у культуры. Системная жесткость, определенность неизменно отторгаются в угоду большей подвижности, открытости и простодушному любопытству ко всему новому. Где-то здесь, кстати, и знаменитая «всемирная отзывчивость». Но, как видно, без структуры, без стержня, без внутренней защиты тоже нельзя. Таким образом, исполняя свою онтологическую функцию, идеология в русской культуре существует как бы «вопреки», обречена на трудное выживание в неблагоприятной среде. Вечная борьба идеологии за присутствие в культуре в конечном итоге и приводит к образованию тех аномальных и даже патологических форм, которые мы клянем спокон веку, но принимаем как должное.

Каковы же привычные нам формы существования-выживания идеологии? Начнем с *идеологической напряженности*, которую мы переживаем вне зависимости от смены времен и эпох. Идеология не уходит в подсознание культуры, в ее бэкграунд и вынуждена нести бессменную вахту на страже структурных ограничений, без которых культура теряет тонус, энергетику, устремленность, начинает беспечно отвлекаться от своих имманентных задач, терять устойчивые ориентиры, распадаться на не связанные между собой составляющие. Нынешние попытки восстановить культурные связи при помощи различных конкурсов, фестивалей, премиальных церемоний дают чисто внешний эффект. И знаменательно, что сегодня добровольно, без всякого нажима, указания сверху мы горячо обсуждаем именно набившие оскомину идеологические проблемы. То есть ведем себя, как многоопытный хронический больной, который и без врача прекрасно знает о своих недугах и всегда готов вовремя принять горькое лекарство.

Можно, конечно, списать нашу идеологическую озабоченность на специфику момента. Но разве не то же самое повседневно? Типичный российский разговор — это всегда разговор идеологический, о чем бы ни шла речь — о политике, о литературе, о кино или о посеве кукурузы. Вот только можно ли назвать такой разговор разговором?

Ведь мы, как правило, не разговариваем, а спорим, боремся, воюем — последнее время все чаще в прямом смысле этого слова. И у меня, честно говоря, такое ощущение, что вечная общественная конфронтация также есть способ выживания идеологии в наших условиях. Как активный фактор культуры идеология может существовать лишь в формах *идеологической борьбы*. Неагрессивные, невоенизированные идеологические установки не могут перебороть «обломовский» настрой культуры, ее органическую мягкость, лабильность. Наступление, бой, реванш, демарш, отступление, поражение — вот неизменный набор наших идеологических терминов, актуальный и в эпоху сильной идеологии, когда борьба уходит в подполье, превращаясь в «схватку бульдогов под ковром», и в эпоху идеологической неопределенности, смуты, когда борьба выходит на поверхность и публика с удовольствием наблюдает как за грызней пит-бультерьеров, так и за мордобоем в Госдуме. Интересно, что вернувшийся в Россию А.И.Солженицын оказался в изоляции — всем чужой и у всех на подозрении. Почему? Да потому, что это уже не тот фанатичный боец «с пеной на губах», которого здесь ждали и готовились поделить, а рассудительный, апеллирующий к идеологии как корневому, умиротворяющему началу общественный деятель. Но «добрый дедушка Александр Исаевич» здесь никому не нужен, как не нужны, не понятны и его спокойные, последовательные размышления о долгосрочных перспективах России.

Век идеологий в России недолог, и мы не привыкли загадывать на годы вперед. Эта недолговечность также являет собой мимикрию идеологии, ее попытку приспособиться к враждебной среде. *Наши идеологии — всегда новые.* Даже если они настроены на возрождение хорошо забытого старого, это ни в коем случае не реанимация и не скрупулезное воссоздание раритетных идеологических ценностей, а, как правило, более или менее грубое использование этих ценностей с целью исторически оправдать и укоренить сиюминутные идеологические интересы. Представить себе, что одна и та же идеология с небольшими эволюционными поправками сохраняется аж двести лет, как, скажем, в Америке, в нашем контексте можно лишь в качестве заморской диковины, курьеза. У нас только новизна способна удерживать идеологию на плаву и привлекать к ней внимание. Стоит притупиться остроте первого впечатления и интерес к идеологии уже потерян, она рискует утратить свою конструктивную роль и затеряться среди нашего вечно бесчинствующего столпотворения самодостаточных общественных настроений и идей.

Может быть, именно приверженность идеям, «предрассудку излюбленной мысли» и мешает России раз и навсегда состояться идеологически? Мы не люди идеологии, *мы люди идей*, которые растут на плодородной российской ниве с удивительной легкостью и, я сказал бы, простодушной безответственностью. Идеи замещают идеологию. А поскольку мы не очень-то предрасположены к соотнесению своих откровений с уже установившейся традиционной системой взглядов, с устойчивой идеологической данностью, идеи способны брать над нами гигантскую власть, слишком часто превращаясь в навязчивый, неотступный внутренний комплекс. Раскольников в этом смысле впол-

не может быть признан генеральным русским типом. Вопрос же о том, приводит ли его внутренняя эволюция к исцелению от идеи, или же к восприятию покаяния как новой идеи, остается, в сущности, открытым и не только в пространстве романа, но и в мировоззренческой реальности самого Достоевского.

Мы любим идеи и верим идеям. Идеология же, как бы она ни менялась, остается для нас чем-то фатально необходимым, но исключительно внешним. Наш удел — болеть идеологией, всегда неадекватно воспринимать ее императивы, то превращаясь в ее рабов, то безжалостно ее ниспровергая, только бы не допустить идеологию к вольным основам мировоззрения и не погрузиться в идеологический покой, гомеостаз.

На самом деле и наше сегодняшнее обсуждение, конечно же, не «поиски новой идеологии», а парад индивидуальных идей под видом идеологических поисков. Боюсь, что не чем иным, как частной идеей окажется в данном разговоре и мой тезис о бесконечности российской идеологической драмы.

БОРИС ХАЗАНОВ

Я хочу вспомнить одно малоизвестное выступление Роберта Музиля летом 1935 года в Париже на конгрессе в защиту культуры. Он говорил, что политики относятся к искусству, как победители, которым после взятия городов достаются женщины. «Однако, — добавил он, — роскошному искусству подобает чисто женское умение защищаться».

Мне показалось, что в наших выступлениях — некоторые из них были очень интересными — каким-то образом исчезло личное измерение. Хотя большинство выступающих начинали свою речь с местоимения «я», они предпочитали говорить о чем-то общем, безличном, об искусстве вообще, об идеологии, об обществе. Но коль скоро мы говорим об искусстве, мы должны вернуться к тому, кто его делает. Мы должны вернуться к писателю, художнику.

Блестящее выступление социолога Бориса Дубина, представителя науки, к которой я привык относиться с известным высокомерием, позволило мне неожиданно найти союзника. То, что я говорю или собираюсь сказать, — это то, что говорю именно я, или, скажем так, то, что может сказать писатель о себе, о литературе, о своем отношении к идеологии.

Хотя наша конференция называется «Постсоветское искусство в поисках новой идеологии» и нас всех призывают участвовать в этих «поисках», за идеологией далеко ходить не приходится. Достаточно выглянуть в окно, и мы увидим монументальные надгробья и пышные эпитафии полицейской цивилизации, которая притязала — и не без оснований — на монолитность. Нас окружают памятники полицейской идеологии. Можете называть ее как-нибудь иначе. Умерла ли она на самом деле? Речь режиссера Александра Митты[1] заставляет в этом усомниться.

Новых идеологий, по моему убеждению, не бывает, как не бывает новых литературных сюжетов или новых методов любви. Идеологии постоянно воспроизводятся, используя разные маски и разные терминологические наименования. Набор идеологий ограничен. Искать идеологию не приходится. Не художник ищет идеологию, а идеология охотится за художником, чтобы его соблазнить или изнасиловать, как соблазняют и насилуют женщину. Идеология ищет случая поселиться в доме художника, чтобы в конце концов его погубить. Ибо здесь уместна не только метафора сожительства, но и метафора болезни. Можно жить с болезнью, однако здесь мы имеем дело с болезнью, от которой неровен час и умереть.

Изнасилованное искусство мстит за себя, умирая. Примеров сколько угодно.

Можно возразить, сославшись на многих весьма крупных писателей, которые время от времени выступали в роли проповедников той или иной идеологии. И не только писателей. Вы прекрасно знаете, что даже музыкант может стать идеологом. Из чего, однако, не следует, что мы можем серьезно и уважительно говорить о необходимости новой идеологии, когда прежняя слишком уж себя замарала или попросту выдохлась. Я думаю, что инстинкт свободы, присущий писателю, запрещает ему поддаваться любой индоктринации, любому идеологическому соблазну, будь то идеология полицейского государства, почвенная, шовинистическая, великодержавная, либерально-демократическая, правозащитная или какая-нибудь другая.

Собственно говоря, элементы власти и порабощения содержатся уже в самом языке. Четверть века назад об этом очень красиво и хорошо говорил Ролан Барт. Я вспоминаю разговор с одним немецким филологом, который объяснял мне, что властные структуры в западных языках проявляют себя агрессивней, чем в русском языке. Он привел простой пример: выражение «я имею» в русском языке малоупотребительно. Мы говорим: «У меня есть». Таким образом формула собственности, власти и порабощения — «я имею книгу», «я имею жену» — заменяется формулой свободного сосуществования: «у меня есть то-то и то-то».

[1] См.: «Искусство кино», 1996, № 2. — *Прим. ред.*

На самом деле нет такого языка, который не заключал бы в себе в более или менее скрытой форме эти самые «структуры порабощения». Художник, для которого материалом является язык, сознает это или по крайней мере чует спрятанную в нем ловушку. Но литература — это своеобразное единоборство с языком, она предстает перед нами как единственное, быть может, спасение от того, чтобы пойти на поводу у языка, потому что литература работает с игровыми моделями. Литература ничего не утверждает или, утверждая, одновременно допускает возможность иных толкований и самых разных подходов к тому, о чем она говорит.

В осознании этого, мне кажется, есть некоторое новшество — новшество в том, что мы начали это хорошо понимать. Это одно из немногих настоящих завоеваний нашего века. Литература сопротивляется натиску идеологии, противопоставляя ей игру и иронию. Все идеологии обладают общим свойством — каменной серьезностью.

Дело не только в том, что, как сказал уже упомянутый мною Борис Дубин, нельзя рассматривать на одном уровне искусство и действительность, что бы мы ни подразумевали под ней, а дело еще и в том, что искусство создает множественную действительность — действительность интерпретаций, версий и разночтений, достоверность которых заведомо ограничена. В этом смысле искусство свободней науки, которая обладает определенной степенью принудительности, ибо ищет истину и верит в истину. В отличие от науки, идеология с порога объявляет себя истиной, и... кто не с нами, тот против нас.

Что касается искусства, то оно не то чтобы утратило веру в истину, но оно приучает нас к мысли о том, что истина многолика. Отсюда естественно вытекает глубоко презрительное, опасливое отношение ко всякой идеологии. Хочу заметить, что в том обществе, где я живу, вопрос об идеологии, применительно к литературе, представляется архаичным. Лозунгом времени и даже правилом хорошего тона является деидеологизация искусства.

Но это не значит, что идеология умерла. Изгнанная с порога, она лезет в окно. Идеология зарывается, как в окоп, в почву родного языка. Идеология грозит художнику, напоминая ему о том, что он должен быть гражданином, патриотом, демократом. Она как возбудитель, который может существовать в неактивной форме, может скрываться в нашем собственном организме, чтобы в один прекрасный или ужасный день дать о себе знать инфекционной вспышкой. Идеология — не та, так эта — бессмертна.

Я хочу напомнить о том, что в каком-то смысле искусство живет ради самого себя. В конце концов это свойство всего живого. Но то, что искусство всегда находится под угрозой инкапсуляции — очень печальный вывод.

Подумаем, однако, не есть ли это форма существования искусства в сегодняшнем мире, будь то мир тоталитарных или родственных им государств, будь то так называемый «свободный мир». Не есть ли это единственная приемлемая философия искусства в нашем омерзительном мире, которая оправдывает существование художника, возвращает ему достоинство, наделяет его, говоря словами Музиля, женским умением защищаться. Но парадокс в том, что, защищая себя и свою свободу, искусство отстаивает свободу и достоинство человека. И не с помощью иллюстраций и лозунгов, какими бы прекрасными они ни были. Странно сказать: знаменитая, тысячи раз осмеянная и осужденная «башня слоновой кости» (надо сделать ударение на слове «башня») — это и есть способ отстоять достоинство человека. Просто человека. Потому что достоинство художника — это и есть достоинство человека.

ВЛАДИМИР ПАДУНОВ

Тема моего выступления не касается ни идеологии содержания культурных текстов, ни идеологии производства культурных артефактов. Меня интересует поэтика эксцесса в современной культуре, поэтика как идеология художественной формы или структура культурного текста.

Я начну с двух коротких цитат. Первая из Льюиса Кэрролла: «Мы долго гуляли по Санкт-Петербургу... расстояния здесь огромные, будто ходишь по городу гигантов».

Вторая из статьи, опубликованной в газете «Нью-Йорк таймс» 5 мая 1995 года по поводу открытия нового памятника на Поклонной горе: «Даже мэр Москвы, Юрий Лужков, который всячески помогал закончить строительство памятника, чувствует себя неловко при гигантизме и грубости самого памятника, с его огромным штыком-обелиском высотой 141.8 метра в знак 1.418 дней войны и 27-тонной Никой, богиней победы, стоящей на верхушке, как Динь-Динь на иголочке».

Несмотря на иронический оттенок, почти все приезжавшие в Россию — до, во время и теперь после советского периода — скоро присоединяются к общепринятому мнению, что они, как Алиса или Динь-Динь, временно очнулись в Стране чудес или в Стране Нетинебудет. На поверхностном

уровне этот взгляд, который разделяют как и многие из здешних жителей, так и большинство иностранцев — будь они дипломаты, журналисты, бизнесмены или обыкновенные туристы, — можно считать результатом уникальной геополитической истории России: третье воплощение Рима, захватившее одиннадцать временны́х поясов и весь Евразийский континент. С этой точки зрения, российское стремление к тотемическому гигантизму (масштаб зданий, памятников, общественных строений; величина картин, романов, музыкальных композиций; культы художников, вождей и политических деятелей и т.д. Приведу лишь несколько примеров наобум: от Царь-колокола до Царь-пушки, от знаменитых ботфортов Петра Великого до спальных страстей Екатерины Великой, от выставочных дворцов ВДНХ до крупнейшего в мире открытого бассейна, от гостиницы «Россия» до главного здания МГУ) — это стремление является не больше и не меньше чем стремление символически стереть и уничтожить бездонную пропасть между имперскими амбициями и ужасными материальными условиями повседневной жизни; между государственной мифологией и жизненным опытом рядовых жителей; между общественной сферой жизни и частной; между мышлением и действием. Монументализация становится одним из традиционных средств, при помощи которых государство обосновывает претензии на законность своей власти в глазах общественности, и одновременно с этим драматизируется вопрос о самоосознании «маленьких людей», которые создают это общественное тело.

Однако на более глубоком уровне этот образ — «Россия как Страна чудес» — сам по себе является тотемической конструкцией, результатом общественно-политической и культурной политики, которая осуществляется на протяжении нескольких веков почти без перерыва — от абсолютистского и авторитарного господства царей Романовых до абсолютистского и авторитарного господствования «народно-партийных царей» (или, как их принято называть, генсеков КПСС). Историю этой политики трудно отделить от традиционной недоверчивости центра к периферии. При любой угрозе (настоящей или воображаемой) всегда грядущего взрыва беспредела и всегда возможного разрушения установившихся норм господствующие классы России — независимо от существующей политической культуры — постоянно демонстрировали свою силу, навязывали жесткие механизмы контроля над общественным телом и над культурным пространством для того, чтобы сохранить свою систему «закона и порядка», то есть свою политическую власть. Парадоксально (или, лучше сказать, диалектично), что в той же степени, в какой эта хроническая болезнь беспредела непосредственно привела к вездесущему вмешательству государства в общественную и культурную повседневную жизнь граждан, в такой же и масштабы этого вмешательства породили среди интеллигенции сопротивление, которое было столь же вездесущим и в свою очередь привело к беспределу во всех общественных вопросах и отсутствию норм во всех вопросах культуры. Другими словами, как эстетическая доктрина, поэтика эксцесса возникла из самой политики излишнего контроля над культурным процессом.

Среди славистов уже стало общепринятым считать, что русская литература всегда являлась основной ареной борьбы, где общественному обсуждению подвергались вопросы, которые первоначально не были литературными из-за строгого государственного контроля над всеми формами социального дискурса. Здесь рассматривалось все — от этических и моральных вопросов до социальных проблем и теорий, от философских концепций до политических доктрин. Таким образом, эстетика литературы, как она исторически развивалась в России, всегда была перегружена потребностью выполнять целый ряд *не*-литературных, временами даже *не*-эстетических функций.

Другие области русской культуры (архитектура и живопись, музыка и опера, театр и кино и т.д.) были также перегружены *не*-эстетическими подтекстами и контекстами, предлагая относительно «безопасное» культурное пространство для социальных дискурсов, для постановки злободневных общественных, политических и философских вопросов.

Вот что писал американский критик и писатель Генри Джеймс по поводу «Войны и мира» Толстого: «Но что художественно *значат* эти огромные, безразмерные, неуклюжие монстры, со своими странными элементами случайного и произвольного?»

Однако джеймсовская протоформалистская концепция литературы как чего-то художественно сделанного и стилизованного от начала и до конца, преднамеренно исключающего все признаки случайного и произвольного, то есть *не*-эстетические аспекты повседневной жизни, не способна оценить художественное значение русской литературы, которая в свою очередь на микроуровне отличается почти патологическим вниманием к тривиальным деталям всех аспектов жизненного переживания, а на макроуровне страстной преданностью к постановке той или иной идеи. Эстетическая система Джеймса слишком негибка и узка, чтобы допустить какую-либо *художественную* значимость поэтики эксцесса.

Однако, пожалуй, самая впечатляющая черта этой поэтической практики — именно ее гибкость, приспособление почти к любым изменениям в социополитическом или культурном ландшафте. Так же, как поэтике эксцесса удалось совершить переход от одной (добольшевистской) формы приспособления к деспотическому государственному

вмешательству в культурный процесс к другой (большевистской) форме, — так же и в наше время эта поэтика доказала свою способность адаптироваться к переходу от организованного централизованного вмешательства в этот процесс (творческие союзы, цензура, финансирование культурного производства, системы привилегий и т.д.) к ограничению и снятию подобного вмешательства (расщепление творческих союзов, роспуск Главлита, приватизация большей части издательств, театров, киностудий, прекращение государственных субсидий, исчезновение всех привилегий de facto и de jure творческой интеллигенции и т.д.).

Безусловно, ни изменчивость самого культурного процесса, ни способность адаптации любой поэтической практики нельзя сводить к конкретным судьбам различных художников. Поэтому длинный перечень «мучеников» культуры более чем за триста лет романовской династии и более чем за семьдесят лет советской власти никоим образом не отрицает того факта, что поэтика эксцесса сумела отрегулироваться и приспособиться к тем радикальным изменениям вне эстетических функций, которые наложились на нее при переходе от одной формы авторитарности к другой.

В конечном счете два главных результата прекращения централизованного вмешательства в культурный процесс — это всеобщая приватизация русской культурной индустрии и исчезновение потребности (или требования) использовать культурное пространство для репрезентации *не*-эстетических идей. Так как сегодня русские газеты и журналы, радио и телевидение регулярно отводят существенное количество времени и места на обсуждение всего диапазона экономической, исторической, философской, политической и социальной проблематики, то индустрия культуры находится в состоянии относительной свободы, которая позволяет ей осуществить беспрецедентное исследование самого культурного пространства.

Конечно, «свобода» в культурной индустрии крайне относительна, ибо поиски воспринимающей аудитории нельзя отделить от необходимости стать экономически самостоятельным и прибыльным. В результате происходит реорганизация всех отраслей культурной индустрии, затрагивающей и собственно производителей, и антрепренеров, а также определение всех видов артефактов культуры, которые выбрасываются на рынок.

Неудивительно, что такое беспрецедентное самоисследование культурного пространства не только привело к коммерческому выпуску произведений, доныне запрещенных (книги, написанные в «стол», полочные фильмы, задержанные пьесы, невыставленные картины, невыпущенные грамзаписи и т.д.), но также и способствовало выходу огромного количества новых артефактов культуры.

В то же время жанровый взрыв русской массовой культуры (детективные и милицейские романы, приключенческие произведения и триллеры, научная фантастика и фильмы ужасов, любовные романы и порнография, рок-музыка и «мыльные оперы» и т.д.) практически сломал все существующие системы распространения, продажи и демонстрации. Рыночная популярность этих маскультных жанров (то есть их прибыльность для антрепренеров культуры) фундаментально реконструировала русское культурное пространство и полностью переопределила аудиторию-адресат: на смену высоколобым потребителям артефактов культуры пришли среднелобые, которые всегда существовали в России, но до последних нескольких лет были самым игнорированным слоем аудитории, так что, в отличие от высоко- и низколобых потребителей, в русском языке для них не нашлось адекватного именования.

Сегодня, конечно, все изменилось: по данным, опубликованным в «Книжном обозрении» в 1994 году, наиболее издаваемые авторы в России: Александр Дюма (почти пять миллионов экземпляров), Джеймс Хедли Чейз (более трех с половиной миллионов), Жюль Верн (два с половиной миллиона), Валентин Пикуль (два с четвертью миллиона), Артур Конан Дойл (полтора миллиона)...

Небезызвестно, что после 1992 года тиражи толстых журналов начали резко падать, а тиражи бульварной периодики сильно возросли; качественные русские фильмы почти исчезли из кинотеатров, а импортные и здешние поп-боевики начали доминировать на русском кинорынке; количество телезрителей высококультурных передач снизилось, а количество зрителей, смотрящих «Богатые тоже плачут» или «Поле чудес», установило новые рекорды в России.

Однако новые артефакты культуры, рассчитанные на среднелобых, не подорвали — или еще не успели подорвать — доминирующую роль поэтики эксцесса на новом русском рынке культуры. Поэтика эксцесса, как и все остальное, была переосмыслена антрепренерами и производителями культуры установкой на новую аудиторию — эстетическая практика, в основном сориентированная на *абстрактные и эсхатологические* вопросы, сменилась ориентацией на вопросы *конкретные и скатологические.* В то же время традиционный арсенал приемов, составляющих поэтику эксцесса (тотемическая гигантомания, энциклопедическая инклюзивность, повторная вариативность), продолжает использоваться и в этих новых произведениях.

Переход от эсхатологии к скатологии в современной русской культуре знаменуется переходом от обсуждения идей, которое велось на стерилизованном и высоколитературном языке, к описанию телесных частей и функций человеческого организма при помощи слов, которые еще пару лет на-

11 Зак. 135

зад считались «непечатными». В этом смысле так называемая «автобиография» Эдуарда Лимонова «Это я — Эдичка» — типичное эмблематичное произведение. Характерен также нынешний бум в изданиях словарей нестандартной лексики, запрещенных на протяжении всех лет романовской и советской власти. Эмблематичным фильмом можно назвать и фильм Александра Рогожкина «Чекист» (1991, по мотивам повести Владимира Зазубрина «Щепка»), действие которого происходит на заводе смерти. Рогожкин графически изображает ad nauseum расстрел голых арестованных мужчин и женщин, перевоз сплетенных трупов по туннелю и складывание их, как дров, на грузовики.

В новом культурном пространстве жесткий секс (чаще всего неотличимый от простого изнасилования) вытесняет мистифицирующие концепции любви; обнаженные женские груди с крестом, болтающимся между ними, заменяют духовное питание; испражнения заменяют питание физическое; расчленение тела — сближение; графическое сосредоточение на половых органах — сложности типологической характеризации персонажей и т.д.

Стремление к гигантомании в современной русской культуре можно проследить и в произведениях, которые концептуально принадлежат к предыдущей эпохе (например, памятник на Поклонной горе или «Красное колесо» А.Солженицына), и в произведениях, которые откровенно и радостно объявляют свою принадлежность к переосмысленному культурному пространству: целый ряд неавторизованных продолжений романа «Унесенные ветром»; публикация третьей части «Мертвых душ»; издание более ста двадцати семи романов Чейза (хотя под этим псевдонимом Рене Реймонд опубликовал всего лишь восемьдесят девять из своих романов!); стремление Ирины Таракановой, героини романа Виктора Ерофеева «Русская красавица», переспать почти со всей Москвой, сменяющееся ее жаждой быть взятой русским полем; неизмеримый бюст Зины Фульсом («Женские дела», 1994) и т.д.

Приемы энциклопедической инклюзивности и повторных вариаций также уже адаптировались в современном культурном пространстве, в котором соседствуют и аксеновское описание побед своего сексуально ненасытного саксофониста, и детальный список всевозможных (и невозможных) рецептов настоек у Венедикта Ерофеева, и бесконечные восклицания в «Жизни с идиотом», и сорокинские онемелые каталоги каждодневных доз личинок в «Норме», и его детальное описание расчленения каждого из героев в «Сердцах четырех» и т.д.

Этот сдвиг от исчерпывающего художественного исследования мира идей к — в той же степени — исчерпывающему художественному прославлению человеческого тела оказался не очень-то трудным для поклонников поэтики эксцесса. Как бы ни беспокоили эти произведения большинство потребителей культуры в России и за рубежом, именно они продлевают так называемую «великую традицию» русской культуры.

МАРИЯ РОЗАНОВА И АНДРЕЙ СИНЯВСКИЙ

МАРИЯ РОЗАНОВА. Когда в нашем парижском захолустье раздался телефонный звонок и нас пригласили принять участие в этом замечательном собрании, я страшно удивилась. Никогда в жизни мы не занимались кино. Мы в кино не историки, не исследователи, не теоретики, а всего-навсего зрители, да и то не очень квалифицированные. К тому же двадцать с лишним лет мы живем во Франции, где российское кино, за исключением фильмов Михалковых, почти не показывают. Поэтому видели мы за это время фильмов семь-восемь, ну, может быть, двенадцать. Но приглашение приняли, исходя из двух допущений.

Первое — теоретическое. О единстве мира и о том, что не может процесс, происходящий в истории, в политике, в литературе, в модных журналах, в уличной журнальной рекламе, не затронуть кино, а об этом процессе у нас кое-какие суждения все-таки есть.

Второе допущение было практическое и корыстное: все-таки кинофестиваль, и наконец-то мы что-нибудь увидим. И увидели. Увидели два потрясающих фильма. «Черную вуаль» Александра Прошкина и «Все будет хорошо» Дмитрия Астрахана. И все то, о чем мы собирались рассуждать чисто теоретически, вдруг обрело киношные плоть и кровь. А собирались мы говорить о том, что если из грандиозной полицейской зоны, какой еще недавно была Россия, страна превратилась в воровской притон, то это совершенно неизбежно должно было привести к новой эстетике. Сюжет «Черной вуали» по роману Амфитеатрова прост и романтичен. Начало XX века, пролетки, рысаки да уже и первые автомобили. «Новые русские», деньги грязные, махинации темные, лучше бы в приличные дома не пускать, но — «богат, собака», кое-где правительству помогает, кое-кого разорил, что-то украл, не по мелочам, большое, но хорош, мерзавец. На дуэлях стреляется, коня на

В данной публикации соблюдены все особенности авторской редакции материала.

скаку останавливает, женщин соблазняет, оптом и в розницу, всех сословий. Какие груди нам показали, какие талии. А персиковая ягодица, у-у-у, что за ягодица была! И невольно вспоминаешь знакомые мотивы: *«Мне дама ноги целовала, как шальная. Одна вдова со мной пропила отчий дом. А мой нахальный смех всегда имел успех»*. А декорации! А дом Мурузи! Резные дубовые панели, туалеты, вуалетки, вуали. *«Там кодексов совсем не существует. А кто захочет, тот идет ворует. Рестораны, лавки, банки лишь открыты для приманки. О ворах никто и не толкует»*.

Правда, так как один из авторов сценария все-таки Станислав Говорухин, то, в конце концов, Россия, которую мы потеряли, то есть главная героиня фильма, когда-то влюбленная, потом оскорбленная, но высокая благородная, правда, были какие-то письма, шантаж, надо спасать детей, то есть нацию, и вот Россия, которую мы потеряли, убивает негодяя, то есть великую криминальную революцию. Но где она это делает и как? В подушках, в простынях, в кружевах, оборках. Он внизу, она вверху. Грудь негодяя открыта, ритм прекрасен. Но, ах! Клинок, кровь. Глаза остекленели, порок наказан, Россия спасена.

Но пусть не надеются. Стиль всегда ведь сильнее сюжета. И вся эта эстетика, эта стилистика, эта роскошь, эти гондолы и гондоны, вся эта красота когда-то воровского притона и городской подворотни на окраине в очередной раз спасают мир, мир современного воровского салона. *«И возвращался на машине марки Форда. И шил костюмы непременно как у лорда»*. Или: *«Там девочки танцуют голые, там дамы в соболях. Лакеи носят вина, а воры носят фрак»*. И в своем фраке скажет он вам: «Я нарушу все заповеди. И украду, и убью, и сотворю, и пожелаю. А вы, мастера кино и прочей всякой культуры, будете на меня работать, приговаривая при этом, что ворюги вам милее, чем кровопийцы. Вот вам моя новая идеология».

А что мы предложим бедным? А бедным мы расскажем, что все будет хорошо. Даже лучше, чем при коммунизме, потому что там от каждого собирались взять по способностям, чтобы отплатить по потребностям. А здесь даже способностей не надо. Получай любое исполнение всех желаний. Наш бизнесмен, «новый русский», даст вам все. Тому ключи от квартиры, тому автомобильчик, а кому наш недодаст, тому японский поможет. Где деньгой, где наложением рук. И любая мечта исполнится обязательно, как бы сумасбродна и нелепа она ни была.

Но если из системы лубка, в которой сделан этот фильм, если из кича перевести все это на язык реализма, то, к моему невероятному удивлению, первое, что вспоминается, как это ни странно, — «Кубанские казаки». Это рассказ о счастье и благополучии неблагополучных. Но кто меня по-настоящему удивил, так это зал. Я не отделяю зал от себя. Я была такая же, как этот зал. Представьте себе сцену. Один из героев фильма — спившийся спортсмен, боксер, чемпион по боксу, самбо, каратэ — не знаю. Я в этом не очень разбираюсь. И вот два омоновца пытаются вывести его из театра. О том, какой театр в этом захолустье, мы не будем рассказывать. Театр такой, что куда там парижской «Гранд-Опера». Да просто сарай. А там — о-о-о! И начинается драка. А наш герой одной рукой, одной ногой — и омоновцев нет. На смену двум омоновцам приходят четыре. Ситуация повторяется. Омоновцев нет. Потом восемь и т.д. И по мере их уничтожения и разбрасывания по углам зал накалялся и аплодировал. И был счастлив. Я уже давно не видела в кино таких счастливых людей. Просто руки сами заходили. И хотелось кричать герою: «Еще, еще поддай им, Ваня. Покажи им, что такое настоящая русская удаль, что такое настоящий русский богатырь и как это должно быть на самом деле, а не в этих худосочных демократических высоколобых и непонятных фильмах».

Вот эта вот детская радость от сказочной победы добра над злом покоряет наши сердца. Как бы мы по этому поводу ни теоретизировали.

Но, с другой стороны, эта сцена, помимо всего прочего, напоминает еще одно литературное произведение, от которого тоже много что началось в нашей культуре, а именно — горьковскую пьесу «На дне» с философией утешающей лжи, которую исповедует мудрый странник Лука. Лука ведь тоже чуть было не исцелил какого-то алкоголика. Правда, закончилось это, как мы помним, плохо. А из пьесы «На дне» выросло тоже не что-нибудь, не какой-нибудь «цветочек», а наш родной и любимый социалистический реализм.

Итак, язык искусства, язык формы напоминает нам, намекает нам о том, что мы рискуем опять подойти к соцреализму. А впрочем, что значит — «намекает»? Из какой стилистики памятник на Поклонной горе? А из какой идеологии памятник Жукову по прозвищу Нормалек? И кто «главный художник» нашего любимого президента, возведенного на престол российской интеллигенцией? Глазунов Илья Сергеевич?..

Что ж, назад в триаду «Самодержавие. Православие. Народность»? В соцреализм в стиле «рюс» полным мешком?

Но есть еще одна сторона проблемы — это обездоленные. Обездоленные не только безграмотной реформой Гайдара и глобальным воровством. Обнищание народа — это очень страшно, но это уже бывало. А то, что произошло и происходит в России, зачеркнуло смысл жизни нескольких поколений, когда стало непонятным, для чего эти люди жили, боролись и умирали. Так что ж, спросим себя, этот утерянный смысл можно возместить обещанием грядущего буржуазного счастья и благо-

получия, к тому же весьма и весьма сомнительного? Нет, конечно. И вот мы в очередной раз усаживаемся у разбитого корыта.

А человек вообще склонен задаваться бесплодными вопросами о смысле жизни, о цели существования, русский человек — в особенности... По этому поводу Николай Бердяев писал в 1904 году разные слова. Например: *«Русская тоска по смыслу жизни — вот основной мотив нашей литературы. И вот что составляет самую сокровенную сущность русской интеллигенции...»* Кстати говоря, эта жажда цели или тоска по смыслу бытия и определила тогда радикализм и революционность русской интеллигенции, ее стремление служить народу, ее увлечение идеалами социализма. В другую пору и по другому поводу *«о великом счастье жить в осмысленном, объясненном мире»* говорил Юрий Олеша в 1935 году. И эта «осмысленность», наверное, главное, что подарила нам советская власть. Чем она нас одарила — свободой? Нет, безусловно. Достатком? Землей? Богатствами? Ничего похожего. Единственное, что давала советская власть людям, — это чувство правоты и сознание, что ты живешь в правильном, целесообразном мире.

А сейчас из «советского космоса», похожего на светлую и конструктивную казарму, мы попали в советский хаос, в советский беспредел и не знаем толком, во что нам верить и что нам теперь делать. А тут еще эта пошлая стилистика... Какой художник, какой народ выдержат такое издевательство?!

«И привычно пальцы тонкие потянулись к кобуре»[1].

АНДРЕЙ СИНЯВСКИЙ. Ррразворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше слово, товарищ маузер.
Глаз ли померкнет орлий?
В старое станем пялиться?
Крепи у мира на горле
Пролетариата пальцы!
Грудью вперед бравой!
Флагами небо оклеивай!
Кто там шагает правой?
Левой! Левой! Левой![2]

Гениальные стихи. Какая энергия, какие ритмы! Это вам не под «черной вуалью» трахаться. Может быть, «Левый марш» Маяковского — это лучшее, что произвела в искусстве Октябрьская революция. И обратите внимание, эти стихи ничего не сулят в обозримом будущем, кроме жесточайшей немилосердной диктатуры. Но это тоже, как и буржуев, мы уже проходили в нашей начальной школе. И тогда же, помнится, мы читали статью Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», оба эти имени осмыслялись как два возможных пути русской интеллигенции. Причем нежнейший, либеральнейший Тургенев явно отдавал предпочтение безумному, но деятельному идеалисту Дон Кихоту, то есть, говоря расширительно, отдавал предпочтение большевизму и Маяковскому с «Левым маршем» перед расхлябанным интеллигентским сознанием Гамлета.

Так вот в качестве культурного символа всемирной широты, внятного и близкого нам, я бы на сей раз предложил Гамлета в виде ориентира.

Русский XIX век в лице Тургенева понимал Гамлета как драму безволия и бездейственной рефлексии, а XX век узнал цену гамлетовским сомнениям и вывел Гамлета как тему одинокого благородства и резко означенного индивидуально высокого жребия и исполненной судьбы. *«Я — Гамлет. Холодеет кровь, когда плетет коварство сети, и в сердце — первая любовь жива — к единственной на свете»*. Таков Гамлет Александра Блока, появившийся в разгар «серебряного века» русской культуры, а в качестве продолжения сюжета и увенчания поэтического искусства той «серебряной» поры выходит на сцену Гамлет Пастернака. *«Гул затих. Я вышел на подмостки...»* Отметим в этой новой роли Гамлета открытость миру и отсутствие шаблонов в общении с миром, неприятие готовых решений, напряженную самостоятельность мысли и поступков. Человек в этой исключительной миссии призван заново и самостоятельно решать загадки бытия, притом в ситуации чрезвычайно сложной, катастрофической и гибельной.

Связь времен распалась, и герой остался один на просторах истории, предоставленный только своему опыту. Он должен действовать не по закону, не по обычаю, не по традиции, а по своей воле, по своей свободной воле и по собственному разумению. Без подсказок со стороны. Нужно ощупью, шаг за шагом проделать и обдумать предназначенный путь. Нужно выйти с честью из создавшегося положения. И прийти к единственно правильному, артистическому решению, повинуясь голосу совести и музыке индивидуальной судьбы. *«Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить — не поле перейти»*.

Главное завещание Пастернака, которое он нам оставил, это «не держитесь за форму». В том числе и за форму его собственных сочинений. Речь идет, конечно, не о той или иной системе образных художественных средств и решений. Речь идет о форме новой идеологии. Ибо марксизм-ленинизм отличался крайним формализмом в своих идеологических выкладках и не допускал в этой области никакой свободы и никаких отклонений. И в результате превратился в мертвую казенную фразу. Марксизм-ленинизм — это не культура, а

[1] И после этих почти спетых слов вдруг встал Синявский и как рявкнет...

[2] А дальше вполне академическим голосом...

доктрина, из которой чрезвычайно трудно добыть культуру. А Пастернак мечтал о культуре в широком смысле слова. И стремился размыть или сгладить любые доктрины, любые границы. И отсюда, в частности, необязательная форма свободного романа, которую принял текст «Доктора Живаго». Отсюда десятки еретических толкований, к которым здесь прибегает Пастернак, исповедуя христианство. Позволю себе сослаться только на одну чрезвычайно вольную пастернаковскую гипотезу, что каждая беременная женщина — это Пресвятая Дева Мария. Пастернак в данном случае как будто пытается поколебать христианский догмат непорочного зачатия. И допускает чрезвычайную широту своих субъективных толкований или оценок. Вплоть до того, что подчас впадает в откровенную ересь. Зачем это сделано? Не для того, разумеется, чтобы попытаться опровергнуть христианство и утвердить на его месте какую-то другую, новую доктрину или новую идеологию, новую религию. Старой христианской религии Пастернаку вполне достаточно. Впрочем, как это ни смешно, ему иногда бывало достаточно религии коммунизма, но понятой чрезвычайно широко, веротерпимо и гуманно. И недаром жена Пастернака, провожая его в могилу, мысленно воскликнула (и когда это читаешь в ее воспоминаниях, как-то поеживаешься): «Прощай, настоящий большой коммунист!»

Пастернак стремился расшатать слишком жесткие формы идеологии. Это для него было равнозначно извечной борьбе человека со смертью, и об этом говорится в «Докторе Живаго»: *«Искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает».* С точки зрения Пастернака, окончательно жесткие формы принимает только смерть. А Пастернак боролся со смертью и говорил примерно так: смерть — это только форма, старая форма, которая надоела и за которую не стоит слишком цепко держаться!

Еще кругом ночная мгла.
Еще так рано в мире,
Что звездам в небе нет числа,
И каждая, как день, светла,
И если бы земля могла,
Она бы Пасху проспала
Под чтение псалтыри.
Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав слух весенний,
Что только-только распогодь,
Смерть можно будет побороть
Усильем Воскресенья.

Не хватает, чтобы Россия в ходе всех превращений опять бы выставила какой-нибудь новый марксизм или нацизм. Поэтому нам не нужно в поисках новой идеологии заранее устанавливать строгие параметры, заранее определять, как это делали большевики, какой-то стержневой или магистральный путь в развитии культуры. Более того, нам ни к чему эту новую идеологию строго формулировать. Если она достаточно нова и сильна, она сама найдет и образы, и средства для выражения, и пути претворения, и своих адептов.

ВАДИМ ЦАРЕВ

Слышны звонкие голоса, что, мол, пора послесоветской культуре сменить идеологию. Думаю, послесоветской культуре пора сменить не идеологию, а космологию — в связи с распадом соцреализма.

Соцреализм не придумка смещенного в красное воображения, не химерическое «будущее в настоящем», это действительность и — самое страшное — действительность вполне сегодняшняя. Действительность соцреализма, соцреальность, возникла в безвидных пустотах, «тоху и боху» отечественной культуры. Это настоящий космос, хотя и водруженный на арестованное, подцензурное слово, но возникший не из Логоса, а из оскорбленного чувства.

Вот, скажем так, притча. В некоем доме, некоей квартире забастовал унитаз. Позвали туалетного работника. Приходит молодой улыбчивый парень. Идет куда надо, гремит за дверью инструментами, подсвистывает. Потом, слышно, как-то стихает. Появляется к хозяевам, сам чернее тучи: «Вы что, туда гадили, что ли?»

Соцреальность — это противовес миру, где царит естество, Природа. В соцреальности нет плоти с ее мерзопакостями, нет телесности. Во всяком случае, телесности не позволено существовать по «якобы объективным» законам: здесь круглое тащат, а плоское катят. Порывы к естественности оскорбительны для наоборотного мира, в нем повелевает комплекс сантехника. Ответ на живую тварность природы, ее суматошный, корявый, вздорный номинализм — реализм «бестелесного машкерада», сурово нахмуренные, выщипанные в ниточку брови «объективных сущностей».

Сущностную, надтелесную (метафизическую) картину мира предложил в свое время Айзек Ньютон, прозванный за заслуги перед русской культурой Исааком Ньютоном. В ньютоновских часах (так называют эту модель вселенной) вещество

малозначно, все определяют вечные силы, которые, преодолевая пустоту, вступили между собой в изменчивые, но обратимые отношения.

В соцреальном космосе вместо эфира лагерная пыль, а отношение сил заменено силой отношений. Безотносительной, имеющей свое неотчуждаемое место в бытии силе нет допуска в соцреальность. Сила, как и тело, — изгои соцреализма. «Незаменимых нет». «Все относительно». «С одной стороны так, с другой — эдак». «Рассуждая диалектически...». Волшебные слова, соцреалистические заклинания...

Не подумайте, однако, что для соцреальности важны отношения индивидуализированные, качественные. Что вы! Вся соль в количественных раскладах (последовательно безличных и бестелесных). Ньютон соцреализма — Джозеф Джугаев (гений мировой культуры И.В.Сталин), когда ему сказали, что, мол, надобно считаться с *силой* политического влияния Ватикана, в ответ с милым лукавством осведомился: «А сколько у Ватикана дивизий?» Пусть спорят, гением какой культуры был Иосиф Виссарионыч: мировой или моровой, но это его «сколько», бесспорно, дорогого стоит.

Сила преодолевает естество, соотношения побеждают силу. Такова специальная и общая относительность соцреалистического космоса (не Вселенной, поскольку это пространство, откуда все по возможности сданы на съезжую, пространство, временно заселенное, но не постоянно населенное, не *вселенное*!).

Как ведут себя силы, построенные в боевой порядок против Природы? Они лезут все устроенное ломать, рукосуйствовать во все саморостное. Они жаждут насилия. Что как не демон насилия, набычившись, темнеет за «люберами» и другими золотушными детьми соцреализма? Именно золотушными, при всем их телесном изобилии. Происходя от порченых родителей, они искусственно себе придавали, присваивали не предназначенную им природой телесность, и теперь проверяют прочность этой экспроприации на тех, кто слабее их (иначе как проверить). Тупость чувств направляет к насилию боевому, потому что бездарная чувственность верит только страданиям. Телесность с чужого плеча, как и украденное ружье, обязательно должна сработать на поражение.

Читаем в небезызвестной книжке «Литература и революция», которую изваял в 1923 году один из пламенных революционеров: «Певчая птица поэзии, как и сова, птица мудрости, дает о себе знать только на закате Солнца. Днем творятся дела, а в сумерки чувства и разум начинают отдавать тебе отчет в совершенном». За узурпацией телесности и силы в соцреализме стоит властная тяга к непринадлежному, страсть к узурпации как превращенный жизненный порыв.

Бог метит шельм, у всех большевистских вождей он отнял поэтический вкус, лишил дара точного, незатрудненного слова. Сколько среди них графоманов! Чичерин под разными псевдонимами — уже в советское, подвластное ему и его подельникам, время — рассылает во все редакции свои стихоплетения, их отовсюду возвращают ввиду полной непринадлежности к поэзии, а он все шлет и шлет... То же и Луначарский. В нескольких словах Троцкого, процитированных выше, различима характерная бессмысленная гулкость, слышна шаровая мельница графоманства.

Графоман тоже насильник, это «любер» литературы, качок. Моторная одержимость бумагомарания, логорея в его случае самодостаточны, поэтического служения тексту нет и в помине. Повинуясь темной болезненно-страстной силе, графоман видит в тексте исключительно инструмент достижения известности, богатства, то есть средство перераспределения в свою пользу некоторых общественных отношений (опять «отношенческий реализм»!). При этом достоверные рейтинги, «гамбургские счеты» презираются всеми фибрами писательского чемоданчика. Полная слепота к «отношенческому номинализму»: во всяком пишущем видится соперник-графоман. «Паровозик чух-чух-чух. / Колесики стук-стук-стук. / Госиздату гип-ура! / Пети-мети автора», — это графоманская наивно-реалистическая картина мира.

В русской дореволюционной литературе были средние и плохие писатели. Были свои графоманы, их фантомы спали на гвоздях, пребывали в свальном грехе, надругаясь над человеческим естеством по-другому и по-всякому. Но ведь были и «Записки охотника», и толстовское — поверх заданности — проникновение в природу любовных чувств. Русская изобразительная культура сама была явлением природы. Соцреалисты же всех сортов создавали противоприродные миры: в этом между златозвездными кавалерами и производителями котлованов больше общего, чем хотелось бы.

Природа — это леса, поля, чайки и тараканы. Жуткие членистоногие океанского дна — это уже что-то другое. Есть какая-то ненормальность в путешествиях в батискафах, спусках в вулканические жерла. Природа — это то, что обжито людьми. Океаны и вулканы — это космос. Соцреализм — это тоже космос. И «там нет атмосферы, там душно». Зато действительно присутствует странное, опасное для жизни «радушие»: вместо водоворота и солнечного ветра в этом пространстве клубится вязкая мышьячная сладост-

ность, царствует насильственная гармония — если что-то здесь не растворяется, оно уничтожается. Такой космос — воистину Универсум.

В бестелесности соцреалистического Универсума затаена странная казарменная скабрезность. Вспомним серпоносных, снопоносных, книгоносных и т.д. монстров из бронзы, нержавейки и бетона. Разве не чувствуется демоническая шутливость в их роскошных вторичных половых признаках? В знаменитом быке на бывшем ВДНХ, который роет землю всеми конечностями, кроме хвоста? В статуе большого-пребольшого ученого генетикоборца у Никитских ворот открывается, коли знаешь, как посмотреть, одна маленькая, но веселенькая штучка. Непристойность брутального маньеризма, кербель-арта усилена особой стыдливостью. Это искусство ведет себя, как пьяный в метро, перепутавший, какие слова произносятся вслух, а какие про себя или шепотом. В соцреализме то, что неотделимо от человеческого естества, утаивается, неестественное же, наоборот, выставляется на показ и любование.

Апофеоз соцреальности — в ее демонизме, в культе положительных и отрицательных героев. Что есть вождь? Положительный герой графоманского мифа. Во-первых, он дурнотонен (непоэтичен) в своем геройстве. Дурнотонными любителями простых радостей жизни, пошлых песен и вульгарных шуток были все фюреры в нашем веке. Наоборотный вкус — такой же признак вождя, как телесные мощности (в противовес мощам) рабоче-быко-колхозниц. Гитлер из всего Вагнера выбрал «Лоэнгрина», Ленин из всего Бетховена — самую романтическую сонату.

Во-вторых, Вождь — всеобщий враг, поскольку лучшее — враг даже очень хорошего. В этом смысле самые человечные из людей противочеловечны. Вожди противочеловечны и потому, в-третьих, что они опровергают обычных смертных своими сверхсовершенствами и бессмертием. Разговоры о десяти тысячах лет для Великого Кормчего не были условностью: из такого расчета все дела и велись.

В-четвертых, миф вождя от смертных смертности и требует. Слабого человека можно превратить в героя только посмертно, иначе ведь обязательно подведет, вплоть до того, что вдруг действительно возьмет, да и нашпионит. Как последний сукин сын.

Последнее порождает потайное извращение соцреализма — «культ слабости». Бетонный истукан может радовать взгляд своею избыточностью, но в неразрушенном космосе соцреализма инвалидная ущербность ценится дороже красоты. Пока соцреальность не начала расползаться, никаких конкурсов красоты быть не могло (да и по сию пору в них побеждают соцреалистически, благодаря отношениям со спонсорами). Вот разве только в армии продолжали из вредности любить «военных, больших и здоровенных».

Даже крупные авангардные художники были служителями культа слабости. Платонов, например, тяжкий писатель. Всегда чувствуется, что он натаскивает читателя на потайной изъян, на личную потерянность, талантливо легализуемую как общее приобретение. То же — Зощенко.

Классический же художник, если можно так сказать, трудностник. Он ищет трудных решений, сложных поворотов, вероятно, потому, что в своей демиургической силе приближается к Богу. Художник авангарда, в большинстве случаев, мастер считанных приемов. Авангардист — часто одержимый общественник, но все равно он изгой. Потому что — обманщик, обещает заведомо больше того, что может дать. Представая первопроходцем и благодетелем человечества, авангардный художник остается существом, глубоко нуждающимся сразу и во всеобщем признании, и в защите от разоблачения. Как князь тьмы, авангардист мучается одиночеством.

Художественная настырность авангарда, при всем недоверии советской власти к богемности и «ячеству», предопределила — пусть потайное, пусть превращенное — господство «передовиков и застрельщиков» в изобразительной культуре победившего социализма. «Застрельщиков»! Подходящее слово. Авангарду, с его услужливостью лукавому, свойственно особое отношение к смерти, про которое можно сказать, что это мертвенная страсть к вечности. Соцреализм мало интересовала повседневность, в обыденной жизни постоянно подыскивалось место подвигу, гибель подавалась как вершина существования. Вспомните роскошные кинематографические смерти, красивые, с разговорами, поникания в Х-лучах.

В отношении к гибели как средству уйти от естественной смерти тоже есть нечто демоническое (сам дьявол потому и дьявол, что, будучи бессмертным, в свое бессмертие, однако, не верит и подстраховывается сокрушением чужих вечных душ). Есть и некое системное безумие — авангард не только «вещь для себя», но и «вещь не в себе».

Безумие любит точность, поэтому соцреализм стремится к математической строгости, в его космосе ворочают астрономическими величинами, причем по железнодорожному расписанию: «Крыша едет в 0 часов 3 минуты 5 секунд от платформы № 3. Счастливого пути».

А давайте-ка опоздаем к отходу.

МИХАИЛ ГУРЕВИЧ

Когда мы слышим слово «идеология», то по привычке все хватаемся за пистолет. А надо бы — за тезаурус. Хорошо бы для начала не то чтобы учинить «деконструкцию» одиозного мифа, а хотя бы очертить границы значения и правила в употреблении сего сакраментально-безразмерного слова. Договориться, о чем, собственно, намерены договариваться.

Хотелось бы думать, что не только и исключительно о той самой — «той еще» идеологии и ее слегка запоздалом преодолении. Или вообще — о неких политизированных идеологемах, более или менее прямо и отчетливо манифестируемых художественными текстами. Хорошо бы заодно выработать специфическую технику «выпаривания» из всевозможных явлений «выразительного и говорящего бытия» (Бахтин) некоей *«реальной» идеологии*, не осознаваемой часто ни самими творцами, ни носителями «подкладки». Задача достойная, однако отдадим себе отчет, по сути — чужая; например, социологическая или на худой конец задача всерьез социологизирующей критики.

Когда-то я имел счастье и удовольствие довольно тесно сотрудничать с Борисом Дубиным и его коллегами в качестве собеседника-критика и, если угодно, переводчика с достаточно эзотеричного жаргона их специального знания на вульгарный язык общечеловеческих ценностей.

Времена стояли еще полумирные, и наши ученые друзья, по счастью, занимались социологией не столько политической, сколько культурной, в частности социологией литературы и чтения, например, истолкованием феномена массовой популярности вещей типа «Вечного зова» незабвенного А.Иванова (а в чуть меньшей мере и Ю.Бондарева, скажем, и многого другого). Самый жанр этакой «ложной эпопеи» (не случайно, кстати, подхваченной-утилизованной и в кино, а особенно на ТВ), по Дубину, Гудкову и компании, манифестировал не что иное, как сдвиги и напряжения запоздало-стремительной урбанизации, которая у нас на глазах, полузамеченная, и происходила в 60 — 70-е годы. Это была литература (и не только, видимо, она) — как бы от лица и во имя — мигрантов первого-второго поколения; их *реальной идеологии* (картины мира, системы ценностей, кодов поведения и выражения самости). Этим в известной мере определялась не только тематическая, но и жанрово-стилевая парадигма и даже само качество (мягко говоря, не вполне рафинированное) подобного рода словесности, почти отсутствовавшей в критическом окоеме, но зато почти целиком заполнявшей массово-читательский.

Посмотреть бы подобным образом и на всю нынешнюю кашу с маслом идеологий... — кто возьмется всерьез?

Я же попробую в двух словах о другом, понимая пресловутую «идеологию» скорее по Падунову — если и не тождественно «поэтике», то в той же плоскости. О том, что можно было бы назвать «художественной идеологией»; или, и особенно, о художнической (критической) рефлексии по поводу самого способа высказывания, далеко не безразличного к его сути.

Большой вопрос: было ли *в этом смысле* вполне идеологично «зрелое» советское кино... Во всяком случае, оно практически не оставило нам в наследство развитых художественных идеологий, от которых сейчас можно было бы отталкиваться, преодолевая.

Вспомним, между тем, что предыдущий кардинальный слом отечественной истории (или, по А.Янову, — попытка российской модернизации) 1917-го и последующих годов ознаменовался резким сломом художественных идеологий во всех искусствах, в кино же — особенно отчетливо, что и было отрефлектировано на уровне целостных теорий.

Оттепельная полупопытка очередной «модернизации» не потрясла устоев ни социальных, ни эстетических; и там, и тут она ограничилась в основном задачей «реабилитации»: в нашем случае — раннесоветской традиции и мирового процесса, тоже по-своему «репрессированного» — отторжением. (Другое дело, что эта эпоха дала толчок к более или менее нормальной эволюции, последовательному накоплению постепенных изменений.)

Сходно выглядит, как ни странно, и новейшая ситуация; по крайней мере пока. Новые времена вроде как не приносят совсем уж новых песен — обходятся подновленными старыми, переписывают слова, не трогая мотива. Стопудовые метафоры шаровых молний не просто удерживают нас в лоне выхолощенной стилевой парадигмы; они, как гири на ногах, держат кино в плену идеологических фикций, не давая пробиться свежим содержаниям.

Самое же интересное и живое наблюдается как раз в попытках вырваться из этого плена — через своего рода «стилевую рефлексию». В этом смысле идеологичен Дыховичный; по-своему — Сельянов; разумеется, впрямую идеологична — чем и ценна — «монтажная рефлексия» Ковалова. Куда менее плодотворны в этом отношении всевозможные соц-артовские игрища, ибо по большей части они не становятся парадигматической игрой, хватая по верхам, что плохо лежит.

Между тем «идеологические вызовы времени»

лежат реально в иной плоскости. Голливудское (условно говоря) нашествие ставит нас перед фактом особой конвенции условного/реального, так же как и перед фактом новой конвенции достоверного в актерской игре, в чем-то противоположной отечественной школе. И это весьма резкий и значимый конфликт, нуждающийся в идеологическом осмыслении и разрешении (тем более что в зрительском осознании/восприятии он решается явно скорее и радикальнее, чем в профессиональном).

Пока же во многих фильмах «молодых» режиссеров наблюдаются отнюдь не поиски нового кода, а попросту распад старого, всякого. Будто бы исчезает наработанная в традиции профессиональная культура, почти ничего не оставляя взамен, — так, осколки разбитых зеркал, голые подробности жестов, интонаций, реакций. Знаки, отлетевшие воздушными шариками от своих значений и оставленные парить без присмотра; и никто вроде бы и не собирается отрефлексировать (то есть сотворить) их новые отношения с означаемым.

Ну, а если взглянуть чуть пошире, то насущных вызовов/поводов для идеологического творчества оказывается еще больше. Вопросы, вопросы толпятся, не соблюдая живую очередь, от классических: возможно ли искусство после Освенцима (Чернобыля, Сараева, Грозного, далее везде...)? До совершенно новых: выживет ли имперская культура вне своего историей данного «тела», по кончине последнего? Или: что делать экранной эстетике/идеологии рядом с дисплейной; а художественной реальности на рандеву с виртуальной? И т.д. и т.п. На что-то, подозреваю, можно будет ответить, расширив в практическом обиходе и саму парадигму жанров и форм кино, идеологию самой предметной области, с которой мы автоматически соотносим свои размышления, за счет безусловного включения в нее всех неигровых и вообще маргинальных видов кинематографа. Ибо дух дышит, где хочет; язык рождается и творит смыслы — тоже. О том и речь: не столько о языке идеологии, сколько об идеологии языка.

«Язык — единственный авангардист», — постулировал поэт, больше иных знающий толк в языковой рефлексии.

«...кириллица, грешным делом, разбредясь по прописи вкривь ли, вкось ли, знает больше, чем та сивилла, о грядущем».

ОЛЕГ ГЕНИСАРЕТСКИЙ

Искусство по меньшей мере трижды успело отказаться от себя и сегодня его состояние «быть в отказе» стало уже привычно незаметным.

Во-первых, это отказ от первородной терапевтической функции произведения искусства, которую Аристотель называл катарсисом. Во-вторых, отказ от принципа надежды, от признания реальностью каких-либо начал, которые дают онтологическую гарантию человеку. И в-третьих, отказ от антроподицеи, от оправдания человека.

В чем можно видеть смысл этого тройственного отказа, если относиться к нему мало-мальски серьезно, а не принимать только за декларативную позу или защитную реакцию от социокультурных обстояний?

Ясно, что это не расхожая эстетическая редукция, не воздержание от прекрасного, имеющее смысл разве что для экзотической фауны эстетиков-концептуалистов.

Скорее, отказ этот может быть понят как негативная адаптация к тем ценностным изменениям в ткани жизни, что еще недоступны в достаточной мере аксиологической рефлексии, не умозаключены мыслью в ее сети и потому принимаются через отрицание (а отрицание, по мысли З.Фрейда, есть обходной маневр сознания по отношению к тому, что бессознательно уже предпринято нами). Более того, отказ и запрет себе Фрейд вообще полагал источником морали, я сказал бы, одним из источников процесса антропологического синтеза, в котором исторически порождаются новые фигуры человечности.

Так что я склонен трактовать отказ искусства от себя в качестве запрета себе — себе как художнику, себе как зрителю, себе как человеку — быть в пространстве искусства и вести себя в нем так, как если бы ты в нем уже есть и знаешь, что тебе в нем должны поведать.

Выражаясь более мягко, но вместе с тем и более определенно, можно сказать, что поле искусства, после его отказа от себя, опознается как поле психо- и аксиопрактик, где опытно опробуются и оцениваются — по критериям антропологической идентичности — разные состояния и события сознания/ воли, иконические конструкции, ценностные конфигурации и психические реальности.

Вся эта артпсиходрама разыгрывается в очень определенное время. Становлению развитых постиндустриальных обществ сопутствует та культурно-антропологическая трансформация, которую К.Юнг еще более полувека назад назвал переходом из «допсихологического» времени в «психологическое». Он писал тогда, что «человек,

осознавший свою современность, отныне не может удержаться от признания могущества психики, с каким бы усердием и настойчивостью он ни защищался от этого... современный человек обращается к реальности душевной жизни и ожидает от нее достоверности, утраченной им в мире». В допсихологическое время бессознательное, по мысли Юнга, осуществляло себя во внепсихической форме, когда архетипические структуры проецировались, минуя сознание, на «большие экраны» космоса, звездного неба, ландшафта, архитектурных комплексов и т.д. Когда же мир был опознан как пустое пространство, расколдованное научной мыслью, экраны эти исчезли, и бессознательное обрушилось в нас самих, стало исключительно психическим бессознательным. И мы вступили в то время, в котором все ценно, проблематично и промыслительно лишь в той мере, в какой оно имеет отношение к психологической культуре, к тем или иным традиционным или авангардным психопрактикам.

Стоит, в связи с этим, вспомнить, что вслед за диалогическими концепциями межличностных и межкультурных коммуникаций, за психодраматическими и социально-психологическими концепциями ролевого взаимодействия в современной (постмодернистской) культуре широкое распространение получила концептуалистика «частей личности», «субперсональностей», восходящая к представлениям Юнга о персонификации автономных психических комплексов.

Этот переход сравним по значимости с перемещением интересов биологии с клеточного на молекулярный и даже на субатомный уровни. Речь идет о микроструктурах личностной самореализации, идентифицируемых в терминах «субличностей», а также «субмодальностей» сенсорного, аффективного и когнитивного опыта. Это те реальности постмодернистской психопрактики, в которых части личности впрямую, минуя уровень самости, наделяются культурными значениями и функциями. В культурную (и прочую средовую) работу впрягаются именно субличности, тогда как целостность, обычно именуемая личностью, лицом, ликом человека, становится более свободной для самобытия, самопереживания, самомышления и самодействия.

Заметим также, что если пионеры психоанализа (и первое поколение их последователей) занимались конструированием типовых, до всех относящихся структур личности, в которых процесс психической диссоциации, «умножения лиц», охватывался обязательными инстанциями, то современные нам психологи и психотерапевты предпочитают иметь дело с произвольными, порождаемыми или выбираемыми композициями частей личности, открыв тем самым — для себя и для нас — пространство проективной, творческой работы, индивидуации, личностного роста.

Уместно прибегнуть к такому сравнению: современные психопрактики состоят к традиционной и научной психологии в том примерно отношении, в каком художественный авангард состоит к традиционному и классическому искусству. Психические деятельности в этих практиках, с одной стороны, артифицируются, то есть становятся особыми усилиями, занятиями или искусством, а с другой, приватизируются, то есть становятся достоянием человека в качестве индивидуальности, а не члена какого-то сообщества (как носителя коллективной психологической культуры). И то, и другое свидетельствует об обретении какой-то новой свободы в отношении души, вполне очевидно конвертирующейся со всеми иными человеческими свободами.

В пользу кого или чего искусство отказалось от себя? Ну, конечно же, не в пользу себя, а в пользу того, чему польза нужнее всего, то есть в пользу рынка. Мы живем не только в психологическое время, но и во время весьма энергичного психобизнеса, рынка психологических услуг, предлагаемых частным лицам психотерапевтами, политикам — имиджмейкерами, жаждущим «знания» — лидерами «нетрадиционной религиозности» разных мастей, зрителям — мастерами шоу-психобизнеса и т.д. Явление это столь же распространенное, сколь и мало осознанное в своей значимости. Хотя искусству на этом рынке и не принадлежит монополия, акции его котируются здесь весьма высоко, коль скоро именно ему, особенно в экранных формах, более всего доступны каналы массовой коммуникации и готовность зрителя смотреть, а вместе с тем подвергаться психотехническому сканированию. Я не сторонник посыпать себе по этому поводу голову пеплом, но замечу, что вопрос об антропологической и этнокультурной идентичности человека — в интенсивной экранной культуре — встает перед ее сталкерами, прогрессорами и ментатами в каком-то новом повороте, о чем речь, видимо, еще впереди.

1995 год был объявлен ЮНЕСКО годом толерантности — терпимости и ненасилия. Инициатива эта — на фоне разгула насилия и политического цинизма в мире — прошла почти незамеченной. Причины сего столь же понятны, сколь неприемлемо сопутствующее им гуманитарное малодушие.

Вспомнив об этом, совершим экранную мини-экскурсию в окрестности «шоссе 666», где с насилием полный «о'кей».

Это мир, в котором уже нет ни преступника, ни жертвы, ни лжи, ни измены. Есть случаи убийств,

но нет сострадания. Есть страх мистера Кролика, промысел пахана Волка, похоть Кошки, но нет ни времени, ни сил для сопереживания и сострадания объектам их вожделения. Тут можно быть одновременно и прирожденным убийцей, и ангелом, косить налево и направо попавшихся под руку и грезить о детях, никак не относясь к происходящему сознательно. Или знать, что общее достояние уже поделено кем-то и не испытывать по этому поводу чувства несправедливости случившегося за твоей спиной.

А поскольку отказ от себя уже принят как условность смотрения, невозможны ни реакция вовлечения в экранное действие, ни реакция опустошения; скорее — подвешенность, зыбкое равновесие заэкранного «я», сохраняющего желание и силы смотреть, или умеющего это делать заэкранного «я — сам», если оно сподобилось оснаститься психопрактической компетенцией.

Все это не так мрачно на самом деле, как некоторым кажется. Я сказал бы — как раз наоборот, поскольку скринология, на мой вкус, веселая наука. В психологическом времени произошло не только расщепление публичного и приватного, привычное для гражданского общества, но также и приватного и интимного (=извнутреннего).

Дело в том, что части личности, о которых речь шла выше и которые актуально реализуются в каждом из нас, в повседневной жизни могут быть не только своими, но и чужими, не только недостающими, но и лишними. Помимо собственных своих, к подлинному, интимному «я», к самости относящихся, в нас много мест, которые можно было бы обозначить как «недостающие свои» (черные дыры) и «лишние чужие» (шрамы, шлаки) части, образующие нашу внутреннюю «тень», как присутствие приватного, а через него и публичного, в интимном.

Так вот в подвешенности заэкранного «я — сам», которое не тождественно ни роли зрителя, ни роли смотрящего в повседневной жизни, психопрактически испытывается наша человеческая состоятельность, аутентичность интимного опыта существования, если угодно, антропологическая идентичность. Это работа в пред-сознании, которое, как известно, не совпадает ни с сознанием, ни с бессознательным; здесь желание еще не есть намерение, понимание не есть согласие, а констатируемое «так» не означает еще ни «да», ни «нет». Зачем? А затем, что в психологическое время антропологический синтез из культурно-исторического процесса стал выбором и собиранием человека на нем самом, из поиска стал иском человека самому себе.

В психологическое время искусство раз и навсегда ушло из плоскости идеологической и переместилось в плоскость психопрактическую, а человек, ему сопричастный, — в психически иное, которое не равно чужому. Таковым оно может быть признано лишь в индивидуальном опыте отчуждения, самоостранения, а это лишь один из исходов психопрактической подвешенности. Попытки же прямого сознательного, а тем более идеологически рационализированного принятия психически иного ведут только к одержимости и ожесточению. И только если в опыте подвешенности психически иное проживается и не как свое, и не как чужое, происходит плодотворный психосинтез, удаление лишних чужих или обретение недостающих своих частей личности, случается шаг индивидуации, личностного роста, из которого затем может состояться акт самоопределения.

МИХАИЛ РЫКЛИН

Специфика периода, который мы проживаем, — огромное количество диагнозов. Но я хочу говорить прежде всего не о них, а о диагнозе, который должен быть поставлен каким-то прямо не зависящим от нашего произвола образом. Этот диагноз, к сожалению, не может быть поставлен раньше того, как мы сами для этого созреем. Рассказ Франца Кафки «К вопросу о законах» начинается любопытной фразой: «Наши законы известны не многим, они — тайна маленькой кучки аристократов». А дальше там сказано: «...нам еще нельзя доверить закон». Вероятно, это одна из причин, почему такое количество разных диагнозов поставлено, а время диагноза, увы, не кончается, и после очередного диагноза больному не становится лучше. Я думаю, это связано с тем, что «нам еще нельзя доверить закон».

Философия — одна из областей, которые в России почти не развивались, если, конечно, иметь в виду философию как метафизику. Я предполагаю, что окончание времени диагноза, становление гражданского общества и развитие философских институтов — это процессы, которые будут идти параллельно. А пока мы не можем в принципе постичь свою историю. С одной стороны, степень невротического отождествления с этой историей огромна, она-то, собственно, и блокирует дистанцию. С другой стороны, на риторическом уровне степень отстранения от этой истории столь же велика. Таков двойной жест, свидетелями которого мы буквально в каждой ситуации являемся: исто-

рия одновременно радикально отстраняется, считается, что все, что мы делали, было одной большой ошибкой, и по ней испытывается чудовищная, столь же неотрефлексированная ностальгия. Другими словами, диагноз не может быть поставлен, потому что пока нет дистанции. И ее, эту дистанцию, никто не может породить простым усилием воли.

Здесь много говорилось о «новых русских». Они неожиданно оказались одними из главных героев нашего симпозиума. При этом среди нас нет ни одного «нового русского». Более того, я ставлю под сомнение, что кто-то из здесь присутствующих по-настоящему хорошо знает «новых русских» со всеми их мотивациями. А если даже знает, то едва ли ему известны те тайные механизмы, с помощью которых они и стали «новыми русскими». Фактически говорилось о некоем важном иксе, который можно назвать точкой вытеснения. «Новые русские» появляются в результате сильного вытеснения, из необходимости это вытеснение персонифицировать.

«Новый русский» должен функционировать как чистое означающее. На него возлагаются, например, обиды за то, что он не финансирует искусство и т.д. При этом в более трезвых замечаниях учитывается, что налоговое законодательство его не стимулирует. Скорее всего, здесь есть и какие-то другие объективные моменты. Но сама эта фигура является пустым означающим. «Новый русский» — это то, о чем мы пока не можем сказать по-другому и поэтому вынуждены прибегать к персонификации как фигуре вытеснения. Искусство сейчас также пытается имитировать воображаемое поведение «новых русских».

«Новые русские» переняли от прежней номенклатуры привычку придавать местам своей жизни и отдыха черты охраняемых укрепленных сооружений. В Москве и под Москвой можно увидеть множество «бутафорских» копий замков и крепостей: отдых в них связывается не столько с релаксацией, сколько с идеей максимальной защищенности, охраны от внешней угрозы, весьма понятной тем, кто находится в сложных отношениях с законом. В массовом сознании новые богатые устойчиво связываются с криминальностью (часто их не вполне правомерно называют «мафией») и демонстративным потреблением. Последнее определяет запредельный уровень цен во многих ресторанах, магазинах, казино и ночных клубах города. В непритязательном ресторане с вас могут взять больше, чем в «Максиме» или «Лютеции»: нередко такие заведения вообще не рассчитаны на клиента извне, не связанного с завсегдатаями, для которых они существуют; то, что именуется рестораном, на поверку оказывается закрытым клубом для тех, кто его создал и финансирует. В подобных местах заинтересованы не столько в извлечении прибыли, сколько в охране досуга немногих клиентов; по сути эти публичные заведения становятся приватными (отсюда крепостная архитектура и обилие охраны).

При этом нет никакой уверенности, что «новые русские» образуют сколько-нибудь грамотную категорию. Похоже, что перед нами случайный конгломерат лиц, объединенных единственным отличительным признаком: ритуальным потреблением, сто́ящим возможно наибольших денег (аналогичный стиль поведения «новые русские» демонстрируют и на Западе).

Интеллигенту трудно быть арбитром в этих вопросах еще и потому, что его заработков явно не хватает даже для самого скромного участия в московской индустрии развлечений, в том числе в ночной жизни города. Общество довольно явно дает понять гуманитариям, что ценит их услуги необычайно дешево.

Интеллигент мало чем отличается в обыденной жизни от среднего москвича, человека с улицы. Он все больше чувствует себя дичью, на которую охотятся как разбогатевшие частные лица, так и государство. Поскольку правила охоты создаются самими охотниками и постоянно меняются, выживание становится для среднего москвича настоящим искусством. Около двух миллионов столичных жителей за последний год потеряли деньги в результате банкротств многочисленных банков и акционерных обществ. Для них жизнь в Москве, ставшей одним из самых дорогих городов мира, превращается в постоянное упражнение в искусстве выживания. При этом они, как и государство, не брезгуют никакими средствами и ведут отчаянную борьбу. Закону в этой борьбе практически нечего опосредовать — все хотят всего и делятся добычей, только уступая превосходящей силе, зачастую пренебрегая соглашениями и обязательствами (художник Олег Кулик остроумно назвал это состояние общества «демократическим законом джунглей»). В этом предшествующем общественному договору состоянии даже образ врага не в силах объединить общество, он умножается так же, как и все другое; более того, само государство оказывается одним из главных подобных образов, что окончательно лишает его права на посредничество в этом вопросе.

В период противостояния двух систем была создана критическая концепция нашего общества, которую можно условно назвать «тоталитарной» моделью. Она в общем-то верна, но описывает слишком узкий круг явлений. И феномен советизма не сводится к нему. За последние годы мы впрямую столкнулись с этим. Манипуляция сверху «низами», естественно, имела место,

как и террор, который шел по вектору сверху вниз. Все это было, но была и масса других явлений, которые в рамках тоталитарной концепции никак нельзя объяснить. У нас фактически только началось изучение массовой речи сталинского периода.

Например, недавно возник интерес к дискурсу метро, к тому, каким образом вокруг строительства московского метро сложился почти что «райский» дискурс, как это метро из обычного транспортного сооружения стало какой-то символической постройкой — постройкой, которая должна была решить не просто проблему транспорта в большом городе, но и множество бессознательных проблем, относящихся к порядку речи. В качестве метафоры для меня интересен дискурс периода Французской революции, потому что аналогичная ситуация, когда закон не работал — правда, очень короткий период и в масштабах, не сравнимых с нашими, — существовала непосредственно после якобинского террора. Тогда была выработана продуктивная реакция на террор. Я имею в виду прежде всего тексты маркиза де Сада, которые реагировали на ситуацию, когда закон абсолютно не работал и когда преступления совершались именем закона. Якобинцы фанатично, хотя и недолго, держали место закона пустым. В трактате «Французы, еще одно усилие» из «Философии в будуаре» Сад блестяще сформулировал особенности этой ситуации. В частности то, что когда закон отсутствует, невозможным становится и преступление, а одна из проблем нашего общества состоит в том, что нельзя выделить нечто как преступление, потому что его можно определить только через работающий в нас закон. А «нам еще нельзя доверить закон».

Мы должны медленно нарабатывать знание о нашем обществе, которое ускользало бы как от апологетики, так и от экстатического утверждения этого опыта в качестве истинного. Налицо две опасности, которые мы пока не можем обойти.

Первая опасность состоит в том, что сталинская эпоха заражает ликованием. Это ликование сейчас кажется тем более безобидным, потому что те институты, которые его поддерживали, «кровь», которой оно питалось, — все это ушло в подтекст.

Другая крайность, которая тоже существует, — попытки сделать из нашей истории «пустой лист».

И в этом смысле я не устаю поражаться тому, как известные всем люди, мыслящие тела, которые прожили десятилетия при определенном режиме и говорили определенные вещи, сейчас делают вид, что этих десятилетий просто не было, что достаточно риторического отречения, чтобы история была автоматически сведена к нулевой точке и все началось сначала. Этого недостаточно, явно недостаточно. (Не случайно в таких странах, как Чехия, приняты специальные законы, ограничивающие возможность участия в политической жизни людям, которые занимали высокие посты при старом режиме; ведь чисто риторический отказ ничего не меняет на уровне бессознательного.)

К сожалению, этот механизм отрицания ликования продолжает воспроизводиться. Пример тому — кино последних лет, настойчиво показывающее, какие мы плохие, а значит, ipso facto, какие мы хорошие (типичная амбивалентность как продукт сильного вытеснения). В кино это проявляется в довольно чистой форме, если верить той панораме, которую дал здесь господин Вайль[1], и это хорошо увязывается с тем, что я знаю о ситуации в визуальных искусствах и в философии.

Подведу итоги. Попытка осмыслить семьдесят с лишком лет нашей истории как нечто негативное, не касающееся нас в таком виде, в каком мы есть сейчас — а именно она лежит в основе большей части диагнозов, — является симптомом болезни, того, что прошлое еще слишком близко к нам, травма его присутствия далеко не преодолена. Желая невозможного, мы не делаем и то немногое, что можно сделать в нашей ситуации. Одним из симптомов невозможности диагноза является и «экономизм», старое представление о том, что наши проблемы локализованы в сфере материального производства, преобразование которой быстро улучшит все остальное.

Значительно продуктивнее поспешной диагностики представляется мне симптомология: описание максимального числа симптомов без их мгновенной тотализации и обобщения в еще одном диагнозе. В этом отношении очень интересен «Московский дневник» одного из крупнейших симптомологов XX века Вальтера Беньямина, написанный в 1926 — 1927 годах на исходе нэпа, в предшествующее нашему «время диагноза». Беньямин отказывается поставить тогдашней Москве диагноз не только потому, что он иностранец и что феноменологическая полнота описания невозможна нигде, но прежде всего потому, что он сам назвал спецификой «настоящего момента» именно в этом месте, в Москве. В то — предшествующее нашему — «время диагноза» обилие дивергентных серий знаков также не давало смыслу достичь точки насыщения, самоупорядочиться, стать самим собой.

[1] См.: «Искусство кино», 1996, № 2. — *Прим. ред.*

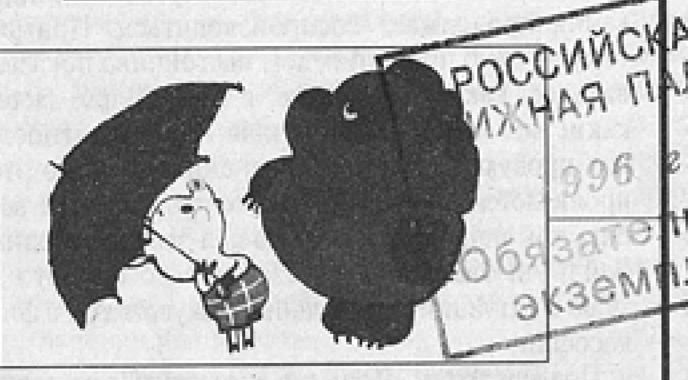
S U M M A R Y

IK PREMIERE

SERGEI BODROV's new film PRISONER OF THE MOUNTAINS is presented.
A set of stuff includes ANDREI PLAKHOV's review, interview with the director and producer Boris Giller.

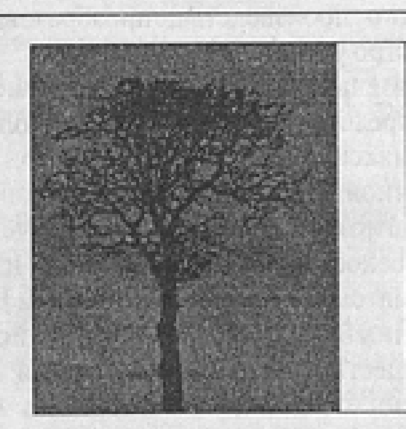






NON STOP

Short reviews of the films: THREESOME SCORES, A HUT (Russia), A BARBER OF SEVILLE (Russia — Great Britain), THE MESHCHERSKIES (Russia), A LONELY PLAYER (Russia), A PLAY ON IMAGINATION (Belorus), CASINO (USA), KIDS (USA), SEVEN (USA).



DMITRY UKHOV — VALENTIN ESHPAI.

BEATLES — 4-EVER

Dialogue of a music expert and a film critic on the everlasting popularity of the famous group and its reasons.

60-TH ANNIVERSARY OF SOYUZMULTFILM STUDIOS

The jubilee set includes questionnaires of the leading animators from different generations working at Soyuzmultfilm studios — Elena Gavrilko, Yuri Batanin, Victor Kalashnikov, Sergei Olifirenko, Elena Prorokova and Leonid Shwarzman; LARISA MALYUKOVA's article WERE ARE WE WITH PIGGY GOING TO? tracing the history of the Studios, and interview with the classics of domestic animation Fyodor Khytruk and Eduard Nazarov.

PLAYING AGAINST RULES

Round Table Talk of the Jury members of the Film Festival in Defence of civil rights STALKER.

VALERY BOSENKO.

THINGS HAPPEN...

Comment of an archivist and film historian on the controversial articles of script-writer Yury Arabov FULL CRASH and historian Victor Listov ON FULL CRASH, published in IK.



BONDIANA

Stuff in connection with the premiere of the first Bond's film in distribution in Russia: SERGEI DOBROTVORSKY's A SPY WHO CAME FROM A COLD WAR (James Bond as a cult figure), VALENTIN ESHPAI's BOND'S DOSSIER and record from MAKING OF GOLDENEYE.



HOLLYWOOD CHRONICLE

GWEN ROBYNS.

THE LIGHT OF THE STAR

Scraps from a book about Vivien Leigh.

ELENA PLAKHOVA.

MAGICS OF THE WAVE

Portrait of nouvelle vague (Godard, Truffaut, Shabrol, Rivette) through the eyes of a nowaday critic.





CLAUDE SHABROL.

FORBIDDEN GAMES

Memoirs of one of the leaders of the nouvelle vague.



ROMAN POLANSKI.

ROMAN

Fragments from an autobiographical book of a famous film-maker.

MARGUERITE DURAS.

L'AMANT DE LA CHINE DU NORD

A novel by a classic of French literature, script-writer and film-maker.

SYMPOSIUM

Post-Soviet art in search of new ideology. The next instalment of the materials from the Symposium which was held during the 19-th Moscow International Film Festival. The reports of Lev Karakhan, Boris Khazanov, Vladimir Padunov, Maria Rozanova and Andrei Sinyavsky, Vadim Tsaryov, Mikhail Gurevich, Oleg Genisaretsky, Mikhail Ryklin are published.

FILMOGRAPHY

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (РОСКОМКИНО),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51,
151-37-79

Сдано в набор 22.05.96
Подп. к печати 02.06.96
Формат бумаги 70 х 100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л. 18,79
Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации РФ
№ 01632 от 7.10.92
Заказ 135
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10
Фото и адреса актеров
редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и
не возвращаются

BEATLES:

МОСКОВСКАЯ ФАНТАЗИЯ НА ТЕМУ ИХ ПОСЛЕДНЕГО
ЛОНДОНСКОГО КОНЦЕРТА НА КРЫШЕ, ПРЕРВАННОГО ПОЛИЦИЕЙ.



Материал о THE BEATLES читайте в номере

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

КВЕНТИН ТАРАНТИНО И ЕГО «ШКОЛА»

КИНО В СЕТЯХ «ИНТЕРНЕТА»

КИНОПРОФЕССИИ — «МАСТЕР-КЛАСС»

МЕЙНСТРИМ — НОВЫЕ ПРИОРИТЕТЫ

статьи В.ДМИТРИЕВА, С.ДОБРОТВОРСКОГО, С.КУЗНЕЦОВА, В.МИХАЛКОВИЧА, А.ПЛАХОВА, М.ТУРОВСКОЙ

В РУБРИКЕ **«ПРЕМЬЕРА «ИК»:**
«ПОДПОЛЬЕ» («АНДЕРГРАУНД», ЭМИР КУСТУРИЦА)
«ПРОЩАЙ, АМЕРИКА » (АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО)

В РУБРИКЕ **«ПОРТРЕТЫ»**
ЛЕОНИД ГАЙДАЙ

В РУБРИКЕ **«ПЕРСОНАЛИИ»:**
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО
ДЖОН ВУ

В РУБРИКЕ **«ИСТОРИЯ ФИЛЬМА»:**
«АГОНИЯ»

В РУБРИКЕ **«МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»:**
ПИСЬМА БОРИСА БАРНЕТА
ФАСБИНДЕР И ЕГО КЛАН

В РУБРИКЕ **«ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ»:**
КВЕНТИН ТАРАНТИНО
БИЛЛИ УАЙЛДЕР

В РУБРИКЕ **«ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ»:**
ЭРИК РОМЕР ОБ АНДРЕ БАЗЕНЕ

В РУБРИКЕ **«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:**
МАРГЕРИТ ДЮРАС. ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ
РОМАН ПОЛАНСКИЙ. РОМАН

СИМПОЗИУМ «ИК».
«ПОСТСОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО В ПОИСКАХ НОВОЙ ИДЕОЛОГИИ»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

